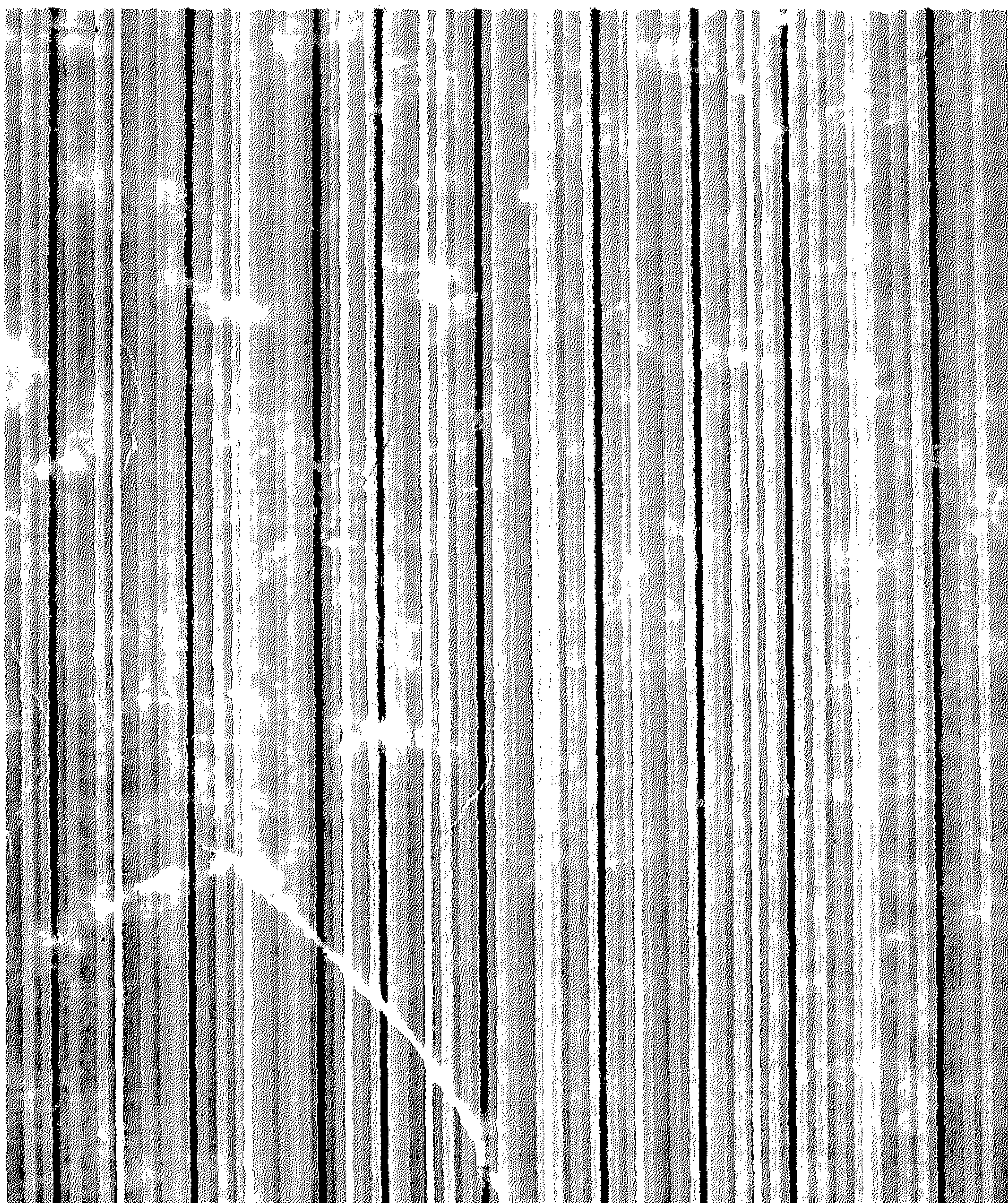
آفاق جديدة للفن



دكتور محسن محمد عطية

آفاق جديدة للفن

توزيع
دار المعارف بمصر
الطبعة الأولى
١٩٩٥

آفـاق جديـدة للفـــن

دكتور محسن محمد عطيه
أستاذ النقد والتذوق الفنى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان

فهرس الموضوعات

الصفحة

مقدمة.. ٧

* طريقة لا تقليدية فى تصنيف الفن والفنانين ١٠
* العالم الداخلى للفنان.. ١٤
* العالم الخارجى للفنان ٤٩
* الفن والبحث فى عالم النقاء الذهنى ٧٠
* الفن والزمن الحقيقى والحركة الحقيقية ٩٢
* الفن واللا فـــن.. ١٠٧
* الفن و الإبداع.. ١٢٣
* المرونـــــة... ١٢٥

الطلاقة... ١٢٩

الأصالة.. ١٣١

* الكشف عن الأصالة فى صور منتولة ١٣٧
* التقليد الفنى ووثبات الخيال................................. ١٤٤
* الأصالة بين الجميل والنافع ١٤٧

الصفحة

* وظيفة الفن ١٥١
* من الفنان وإلى الجمهور ١٦٤
* المشاركة بين الفنانين ١٧٠
* الأساليب والطرز الفنية ١٧٩
* فهرس الصـــور ١٩١
* المراجع العربية ١٩٤
* المراجع الأجنبية ١٩٥

مقدمــــــة

يتطلب تذوق الفن فهماً للرابطة بين الفن الحاضر والخلفية الثقافية التى هى دليل أصالته . غير ان التغيرات المفاجئة التى حدثت فى الفن فى عصرنا ، قد خلقت للمشاهد الذى يود ان يتذوق الفن المعاصر ، العديد من المشكلات . فهناك العديد من الأساليب والاتجاهات المتنوعة التى ظهرت فى سماء الفن ، التى كادت ان تستغلب على قدرة المتذوق ، بل توقعه فى الحيرة والإرتباك ، إذا أراد مجابهتها . ويسأل المرء نفسه ، آلا توجد طريقة واحدة تجمع بين الأساليب المختلفة ، فى وحدات نمطية ، تتمتع بشىء من الإتساق، وتوضح المنهج الذى تتطور على أساسه حركات الفن رغم اختلافها ؟ ، وهل هناك جذور فى الماضى للتقاليد الفنية المعاصرة ؟ .فإن الظاهرة الفنية تبدو

متعقدة فى مظاهرها وفى تنوع أهدافها ، ونحن دائماً نصادف نظريات متباينة تهدف إلى تقديم تعريفات محددة للفن ، وتبحث عن حلول للقضايا المتعلقة بموضوعه ٠ ومع ذلك لا نستطيع ان نقف على إجابة واحدة شاملة ، عن ماهية الفن ٠ بل على العكس ، نجد الفن يتخذ اتجاهات متعددة ، ويخدم أغراضاً مختلفة ، ولا يستخدم طرقاً متشابهة ٠ وبذلك يظهر السؤال عن ماهية الفن ، واسع ، بمثل اتساع السؤال عن ماهية الحياة ٠

لقد اختلفت الإجابة عن سؤال ما هى وظيفة الفن ؟ ٠ حتى وصلنا إلى تعريف فى العصر الحديث ، يقول بأن « ***الفن هو من أجل الفن*** » ، فما مدى حقيقة مثل هذا التعريف ؟ ، فهل الفن هروب من الحياة ؟ أم هو اغناء لها؟ ، وهل هذا التعريف ينطبق على كل أعمال الفن التى انتجت على مر تاريخ الفن، مما نصادفه فى متاحفنا ، ويعكس تراث الحضارات الإنسانية المختلفة ؟ ، وإذا شاهد المتذوق عملاً فنياً غريباً فى معرض أو فى متحف، وأصابه بحالة من القلق ، فكيف له أن يحدد ، إذا ما كان هذا الذى رآه عملاً فنياً اصيلاً أم هو ليس كذلك ؟ ، وماهى التغييرات التى من شأنها التى تهدينا إلى السبيل إلى إزالة العوائق التى تقف أمام امكانية تذوقنا واستمتاعنا بالفن ؟٠

وما معنى تارجح الفن بين مذاهب « كلاسيكية » أو « رومانسية » أو «حديثة » ، وبين « التمثيلات الواقعية » والأخرى « الرمزية »، و«التعبيرية»، وهل بين هذه المذاهب خط اتجاه فنى معين ؟

وفى العصر الحديث يتساءل المرء ، هل هناك ما يربط من المذاهب « ***التكعيبية*** » و« ***المستقبلية*** » « ***والدادائية*** » « ***والسريالية*** »؟ رغم أنها ليست من نوعية واحدة ٠

ان كتابنا محاولة لمناقشة مثل هذه التساؤلات ، بعقلية تطمح فى أن تسع كل متناقضات الظاهرة الفنية ، أملاً فى إيجاد صيغة جمالية شاملة ، أو جسر يصل بين أكثر التقاليد الفنية اختلافا وتنوعا ، سواء فى الماضى أو الحاضر ٠ وإذا لزم الأمر ، سنستخدم طرقاً لا مألوفه فى تصنيف الفن، لتحديد مزايا أعمال الفن الجيدة والأصيلة، انطلاقاً من مبدأ « ***أنه لاتوجد للعمل الفنى قيم ثابتة ومتنقلة ، عن الزمن وعن ملابسات الظروف ، وأن الآراء حول أعمال الفن ، تتغير باستمرار ، ليس اليوم فقط ، وإنما كانت تتغير فى كل زمان ٠*** » وحتى بالنسبة لروائع الفن التى تحتفظ بها متاحفنا ، تلك التى كانت تحظى أحياناً بالتقدير واحيانا أخرى لاتلقى أى قبول ٠

وعلينا ان نعى حقيقة ان الفن سيظل يخلق دوماً ، ويعيد خلق كل مايحيط بنا ، وسوف يفتح الأبواب باستمرار أمام ظهور الخبرات الجديدة ، وهو لذلك يتطلب منا ان نعدل دائماً رؤيتنا ، وهكذا سوف تنفتح أمام أعينا وقلوبنا آفاق جديدة على المستقبل ٠

طريقة لا تقليدية فى تصنيف الفن والفنانين

يمكن تعريف الفن على أنه وسيلة من وسائل تصور العالم ، أو التعبير عنه بصرياً ، أما الفنان فهو من يمتلك القدرة على تحويل إدراكه البصرى إلى تعبير فى شكل مادى ، بل وعنده الرغبة فى القيام بذلك النشاط .

ان ذلك الوصف لماهية الفن والفنان ، يساعد كثيرا على التأليف بين مختلف وجهات النظر ، والتى غالباً ما تكون متعارضة ، حول طبيعة فنون الرسم ، والتصوير ، والنحت ، فى القرن العشرين ، بل أنه يربط الفن فى عصرنا ، مع الأشكال الأخرى التى أنتجت عبر العصور الماضية . والمهم فى هذا التعريف ، هو أن فيه تنحصر الخاصية الجوهرية للفن فى كونه شىء شخصى . ولما كان الناس يختلفون فى شخصياتهم ، وفى استبصاراتهم وتخيلاتهم ، فذلك من شأنه ان يمنح ما ينتجونه تميزاً وتفرداً .

وفى الحقيقة أن الفنانين فى العقدين الماضيين ، قد استخدموا العديد من صيغ الإدراك البصرى ، ورأوا عالمهم بمختلف الأساليب ، وكانت وسائلهم التى مكنتهم من تسجيل انطباعاتهم عن عالمهم متباينة أيضاً .

ومن المؤكد أن تذوق الإبداع الفنى على مستوى راق ، يتطلب شيئاً من المعارف حول الوضع الإجتماعى ، والسياقى ، والفكر السائد فى العصر ، كظروف صاحبت عملية إبداع العمل الفنى . غير أننا عندما نتناول منتجات الفنون المعاصرة ، غالباً ما نختبرها خارج نطاق ثقافة العصر ، رغم ان

الحاضر هو الذى نستطيع اختباره ومعاينته ، وليس الماضى . وكان من الأيسر لنا أن ندرك الرابطة بين فن زماننا والثقافة التى أفرزته . غير أنه يمكن أن نستعير معياراً لتذوق وتقدير فننا المعاصر من العصور الماضية . فذلك قد ينمى فهمنا عن تلك الرابطة بين الفن الحاضر والخلفية الثقافية ، التى هى دليل أصالته . ومع ذلك فإننا لا ننكر ان مشكلات الفنان المعاصر ، ولإعتبارات عديدة ، لم تكن معروفة في التاريخ القديم ، على الأقل من حيث الدرجة ، ان لم تكن من حيث النوعية . فلم يكن الفنان فى السابق قد تعرض لمثل هذه الأفكار ، التى تأتيه بوسائل اتصال فورية . إذ تأخذ عادة التغيرات مكانها بنفس السرعة التى تذاع بها ، فى كل أنحاء العالم ، وليس فى القرية المجاورة .

ان التغيرات المفاجئة التى حدثت فى الفن فى عصرنا ، قد خلقت للمشاهد العديد من المشاكل ، الذى ينشد بلوغ موطىء قدم على طريق تذوق الفن المعاصر .

وفى محاولة إدراك الإختلافات والتشابهات ، فى مختلف الطرق التى رأى بها الفنان العالم ، وعبر عن إدراكه له للآخرين ، لكى يروا بطريقته ، وباستعراض التطورات الجارية بين الناس فى الفن ، يتجمع الفنانون فى ضوء العوامل التى اعتبروها أكثر أهمية ، فى التأثير على طريقتهم فى تصور العالم ، والتعبير عنه .

وفى الحقيقة يصاب بالوهن أى نظام تصنيفى ، يحاول أن يرتب أعمال الفنانين ترتيباً نسقياً محكماً ، لأن بعض الفنانين والأعمال تسقط خارج حدود مثل هذا النظام .

إننا عندما ننظر إلى السماء ، وقد احتشدت ، بإتساع قبتها بالنجوم، حينئذ ستبدو لمن يتأملها شيئاً قاهرا . ففى البداية تظهر كل نجمة على حده، ولكن بمرور الوقت ، تبدأ العناقيد فى التشكل ، وتبزغ التزاوجات، وتبرز التجمعات . وهكذا تظهر النجوم المنفردة وقد انتسبت إلى نجوم ، وبهذه الطريقة تتجمع النجوم مع بعضها داخل كوكبه ، أو مجموعة نجمية فى السماء. بينما تتمتع كل نجمة بتميزها بين باقى نجوم الكوكبة ، من حيث حجم ضوئها وشدته .

نفس الصورة يمكن أن نرسمها لتجمع الفنانين المتفردين فى سماء الفن المعاصر . ان هذه الصورة ستبدو بالنسبة لمن يتأملها تستغلب عليه ، بل تدعو إلى البلبلة والإرتباك . ففيها تظهر أعمال الفن كمجموعة تشتمل على أنواع مختلفة من اللوحات والمنحوتات ، تتحرك فى اتجاهات متنوعة ، مع وجود رابطة واهية بين عمل وآخر . غير أن الذى حدث بالنسبة للنجوم فى السماء ، يمكن أن يتكرر هنا . إذ باستطاعة المرء ان يدرك شيئاً من الرحساس بالتجمع ، بإبراز عناقيد للفنانين ، بأساليبهم ، وأعمالهم الفنية المتفردة ، وقد ترابطت حول قصد مشترك ، وتجمعت فى وحدات نمطية Stylistic Patterns تتمتع بشيء من الإتساق .

وهذه الطريقة تساعدنا أيضاً على رؤية تلك النماذج المتفردة ، التى . يسقط عملها خارج نطاق الأنساق الوصفية « التعسفية » إلى حد ما . وباستخدام هذا المنهج فى دراسة تطورات الفن التى حدثت فى فترة العقدين الماضيين ، يمكننا تحديد الإختلافات فى التعبيرات الفنية . وبإمكاننا أن نقارن بين هذه التعبيرات الفنية المختلفة ، والعالم كما ندركه نحن . بينما إذا أردنا أن نؤكد على مبدأ المعاصرة ، فيمكننا أيضاً أن نعطى اهتماماً للكيفية التى استطاع بها الفن ، فى أى مكان وزمان ، ان يعكس ثقافة مجتمعه ، وان يعكس أفكار الناس من خلال هذه الثقافة . ونود أيضاً باستخدام الطريقة نفسها ، توضيح كيف ان الإستحداثات فى مجال الفن فى المرحلة الحاضرة ، والتى قد جرت بقوة ، لها جذورها فى الماضى . وهكذا نستطيع ان نكتشف الشبه بين تقاليد الفنانين الذين رحلوا عنا ، وتقاليد فنية معاصرة .

ومن الممكن فى هذه الحالة استخلاص أربعة أنماط رئيسية ، تصنف أساليب التعبير الفنى . النمط الأول : يشمل مجموعة الفنانين الذين يعبرون من خلال أعمالهم عن مشاعرهم الباطنة ، وعن فعل الرسم أو النحت فى ذاته ، على أنه يمثل موضوع العمل الفنى . والنمط الثانى : يصنف الفنانين الذين يودون من أعمالهم التعبير عن رموز ثقافتنا وقيمها بقوة مؤثرة . والنمط الثالث : فيه الفنانون يميلون فى أعمالهم إلى إبتداع فن من خلال ذهنية خالصة . أما النمط الرابع فى هذا التصنيف ، فيخص الفنانين الذين ينصب اهتمامهم على التعبير عن الزمن الحقيقى والحركة الحقيقية .

العالم الداخلى للفنان

فى أغلب الأمر يصعب ان نقدم وصفاً صريحاً ومحدداً ، عن ما قد حدث داخل إنسان ، من خلال معاينتنا للنتائج الظاهرية ، المتحصلة عن فعل حركة باطنة ، كصور بصرية فى العمل الفنى ٠

كان ڤان جوخ يميل ، منذ صباه ، إلى العزلة ، رقيق المشاعر لدرجة الحساسية المرهفة ، سريع الإنفعال ، شديد العناد ، إلا أن قلبه كان متوقدا ويزخر بالعواطف الجياشة ويفيض بالحيوية ٠ لقد نفذت آلامه وأحزانه خلال الخطوط والألوان فى لوحاته ٠ وقد استحوذ أمر الفن عليه حتى أودى به إلى التعاسة ٠ وتميزت أعماله منذ ١٨٨٦ وحتى ١٨٨٨ ، بغزارة الإنتاج ، وبالألوان الزاهية ٠ أما فى السنتين من ١٩٨٩ حتى ١٨٩٠ ، فقد كشفت عن خلل نفسى ، ومنها لوحة « حقل القمح الأصفر » وفيها فلاحون أثناء عملهم ، رسمها فى الجنوب الفرنسى ٠ أما فى السنتين الأخيرتين من حياته، فقد رسم مناظر ليلية منها « أشجار الزيتون » و « كنيسة أوفرس » و « ليلة مرصعة بالنجوم » ٠ وقد رسم جوخ أشجار الزيتون متوهجة ، ومحملة بحركة واحدة ، وبشعور واحد ٠ أما الزهور فى لوحة عباد الشمس فتعبر بطريقة غير تقليدية عن مشاعر الفنان وانفعالاته الخاصة ٠ فاللوحة تعكس مشاعر الوحدة والكآبة ، ورغم أنها لوحة لأزهار ، فإن منظــــر تلك



١- ڤان جوخ ، حقل القمح (١٨٨٧)



٢ – ڤان جوخ ، أشجار الزيتون (١٨٨٩)



٣ - ڤان جوخ ، ليلة مرصعة بالنجوم (١٨٨٨)



٤ – ڤان جوخ، عباد الشمس (١٨٨٨)



٥ – ڤان جوخ ، كرسى وطبيعة صامتة (١٨٨٩)

الزهور التى قد أوشكت على السقوط ٠٠ توحى بالحالة المضطربة ، والمستمرة فى الإنحدار ، من السيء إلى الأسوأ ، والتى كان يعانى منها جوخ نفسه ٠ وكذلك لوحة « حقول القمح » ، التى تصور يوم عمل من أيام الصيف تعبر عن صورة ذهنية غير متوقعة ٠ وفى لوحة « كرسى ڤان جوخ » رسم الكرسى الذى يعتز به ، من أثاث بيته ٠ وقد وضع فوق قاعدته « غليونا ومنديلا » مكسبا إياهما أهمية خاصة من الناحية المعنوية ، كما أن رجل الكرسى الغير مستقرة تشير إلى عدم التوازن مع خط الأرض ، مما يشعر المشاهد بمعنى التقلب وعدم الإستقرار ٠

وفى الحقيقة أن هناك نوعا من الفن لا يهدف إلى نقل صورة مماثلة للمرئيات ، وإنما يوفر رؤية لما يقع خارج حدود العالم المرئى ٠ وقد قدم علم النفس الحديث فرصة لتأمل المجالات الجديدة من التجربة الفنية ٠ ومن هذا المنطلق يمكن تناول الفن على أنه إبدا ع لحلم يقظة ، وعلى أساس ان جهد الفنان يتركز فى عملية جذب انتباه المشاهد نحو حلمه ، بطريقته الخاصة ، أما عمله فهو محاولته تشكيل الأحلام بالوسائط الفنية ، مثل الرسم أو النحت ٠ وكانت طريقة الفنان الأسبانى سلفادور دالى (١٩٠٤ – ١٩٨٩) ، قد كشفت عن غايته فى رسم صور ، يعيد فيها تكوين ذكريات طفولته بتلقائية٠ لقد أراد أن يقتلع جذور كل الأفكار التقليدية عن الشكل ، بارتياده عالم اللاشعور واستكشافه لينابيعه فى الشخصية الإنسانية ٠

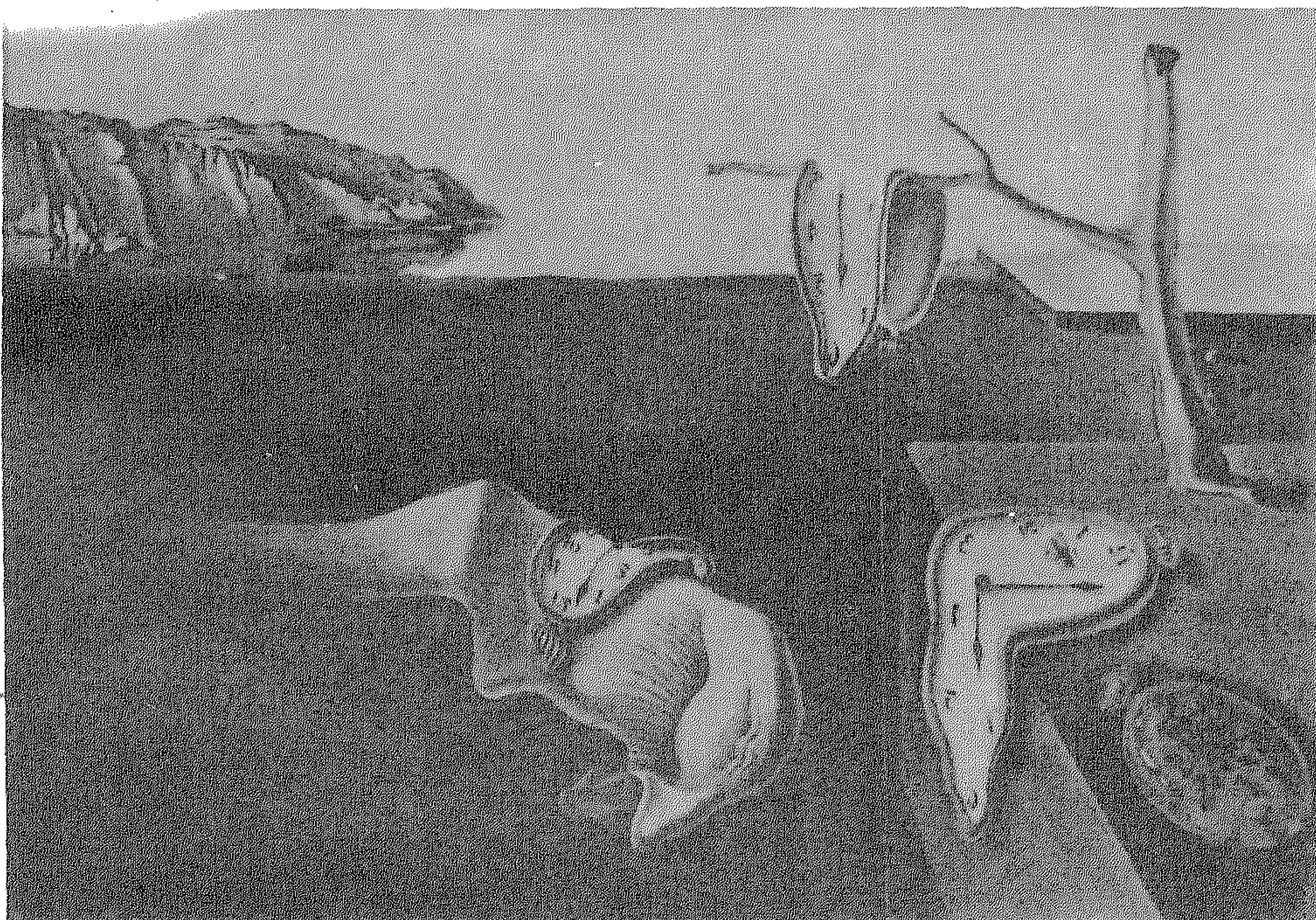
وكذلك كانت رسوم « بول كلى » Paul Klee (١٨٧٩ – ١٩٤٠) بمثابة

تعبير رؤيوى بحت ، وبعمق بعيد . ومن هنا تضمنت رسومه رموزا مبهمة . غير أنها تفتح الباب على عالم من الأسرار والخيال والأحلام ، وهو يقول لجمهوره « انظروا – هذه مملكتى – انها عالم من الهدوء والألحان الحالمة . فهى مملكة سرية مختفية ورائعة ، تعرض على الداخل إليها كل لحظة مفاجآت وأسرارا واكتشافات . وقد استطاع « كلى » أن يبقى فى فنه على مقربة من عالم طفولته ، وان يستعيد مملكته الداخلية . وكان معجبا بفنانى جماعة « *الحصان الأزرق* » ، أمثال فرانز مارك ، واوجست ماك وكاندنسكى، وجوالنسكى ، وليونيل فيننجر ، وشعارها « ***الخيال فى الفن*** ». وأهم مبادىء هذه الجماعة التخلص من القواعد التقليدية التى تحول دون تصوير الرسم باتجاه « الصورة الحقيقية » ، ليست الصورة الظاهرة للمشاهد على السطح، وإنما الصورة التى يحصل عليها بالتغلغل إلى الداخل، والتى لاترى بالعين المجردة . وقد انضم إليهم متخذا مبدأ التخلى عن المظهر الخارجى فى سبيل المضمون ، ومن أجل الانطباع الذى يخلفه المظهر فى ذهن ومخيلة المتأمل .

وكانت لدى « كلى » رغبة تجمع فى عمله الفنى بين عناصر التشبيه وعناصر الإخفاء ، بالإضافة إلى اقتناعه بوحدة العالم الأصلية ، وبأن هذه الوحدة تبرز حتى أثناء تحول الأشكال وتغيرها . فكثير من تلك الأشكال تشير إلى وحدة الجوهر الباطنى المشترك فيما بينها . وهكذا يجعل بول كلى الكلية المشتركة بين الطبيعة والإنسان والأبدية ، تعكس بعضها بعضاً ، فى نسيج رمزى . وقد كان المفهوم نفسه موجودا من قبل فى فنون الشرق.

وكانت الرموز المبهمة فى لوحة « طائر أزرق » للفنان « بول كلى » وليدة التقنية الرفيعة والبراعة فى عملية الاستفادة من امدادات البداهة والمخيلة ، عندما يتفاعلان مع العقل للسيطرة على الشكل ٠

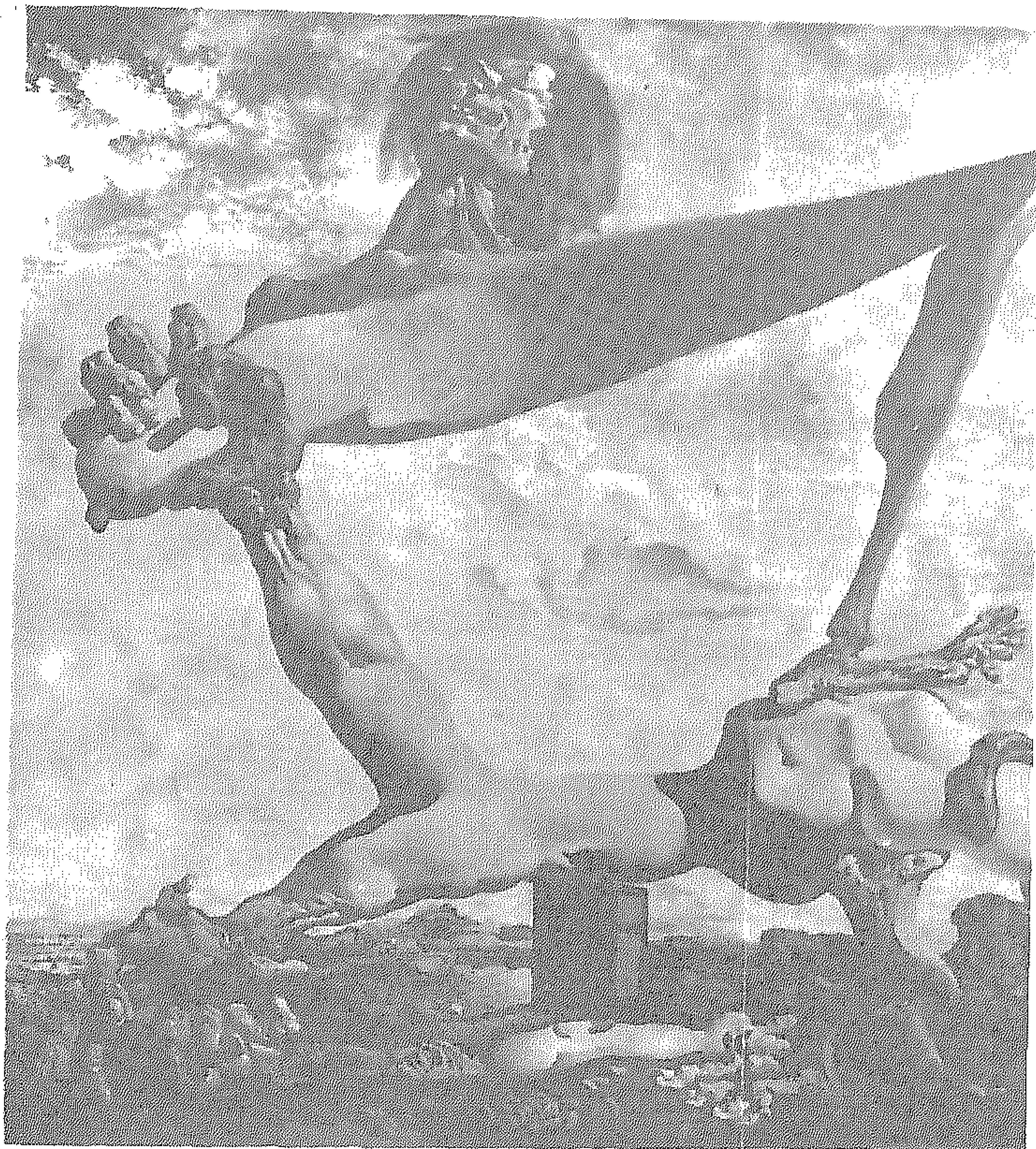
وكان سلفادور دالى ، يحيل الأجسام الصلبة فى صور لوحاته إلى مادة مطاطية هلامية ، وهناك أشياء تحولت إلى عجائن ، يثنيها يمينا ويسارا ، ويخلطها بالسحب ، ويحول أجزاء منها إلى ما يشبه الغازات أو أمواج البحر ٠ ان لوحاته تخاطب العناصر النفسية ، استنادا إلى العاطفة العميقة ، وصوره زاخرة بارتباطات شاعرية لا محدودة ٠ وقد استعمل دالى رموز الأحلام ، وارتفع بصور الأشكال الطبيعية إلى مافوق الواقع المرئى ٠ وتعكس مضامين لوحاته سمات من « البارانويا النقدية » ٠ و « البارانويا » درجة من جنون العظمة ، تدفع صاحبها للشك بظاهر الأشياء ، على أنه ليس حقيقتها ، فينسب إلى هذه الأشكال من خياله ، أو من خلال لاشعوره العديد من الصور ، أو ينسج حولها عوالم أخرى ٠ ومنذ عام ١٩٣٤ ، أصبح مايهم دالى أن يكسر الحدود بإدهاش وإثارة ، بين الحلم والواقع ، وبين المخيلة والذاكرة ، بل وبين المعقول واللامعقول ٠ وتتجلى أهم مراحله الفنية فى أعماله : « اصرار الذاكرة » و « غزال يحترق » و « الحرب الأهلية ، التى فيها سلط الضوء على محتويات عقله الباطن ، فى محاولة للتخلص من ماضيه ومن الواقع ، وهى تجمع بين عناصر الغرابة والتهويم النفسى ٠ ومن



٦ - سلفادور دالى ، إصرار الذاكرة (١٩٣١)



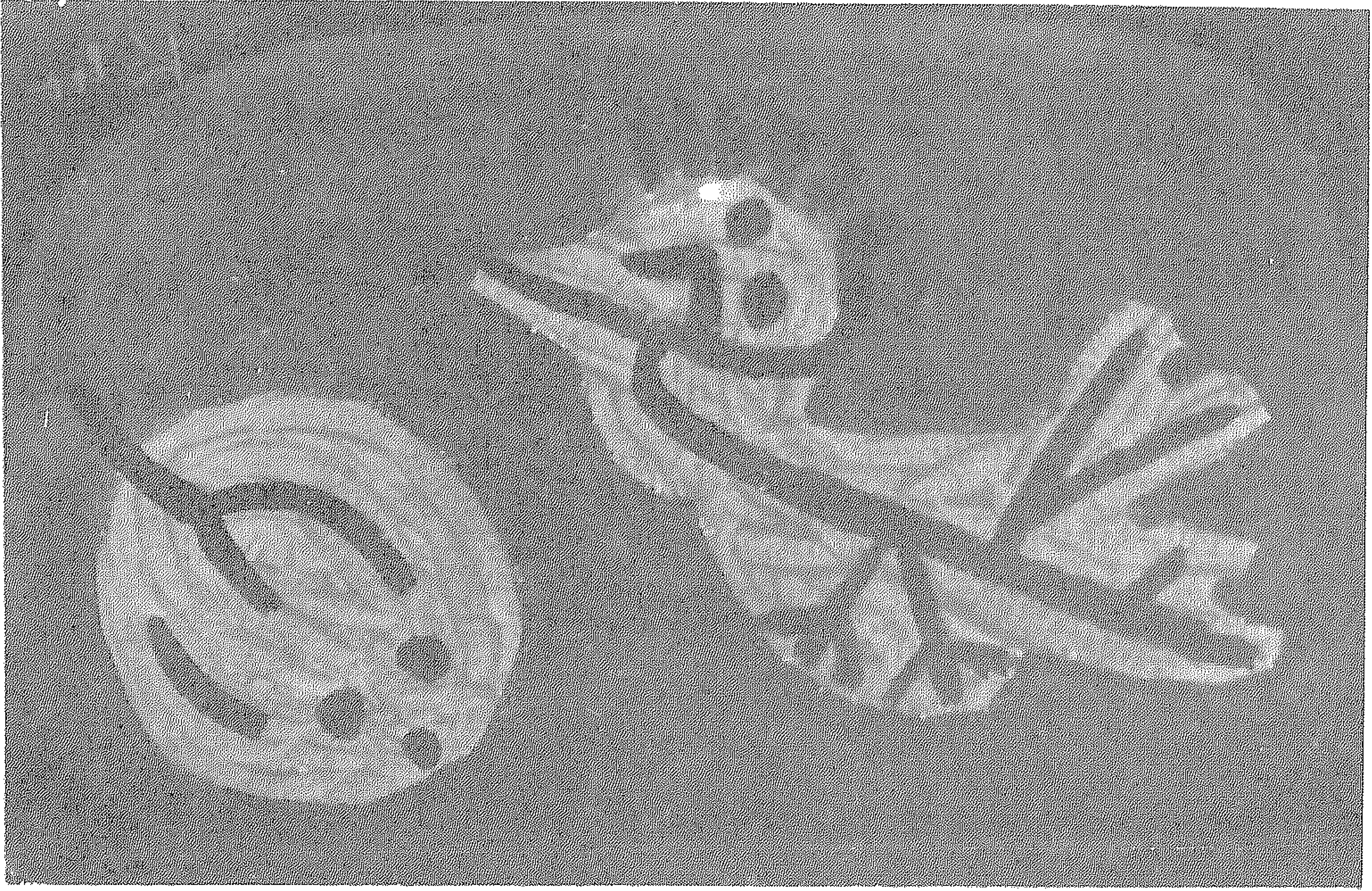
٧ – سلفادور دالى ، غزال يحترق



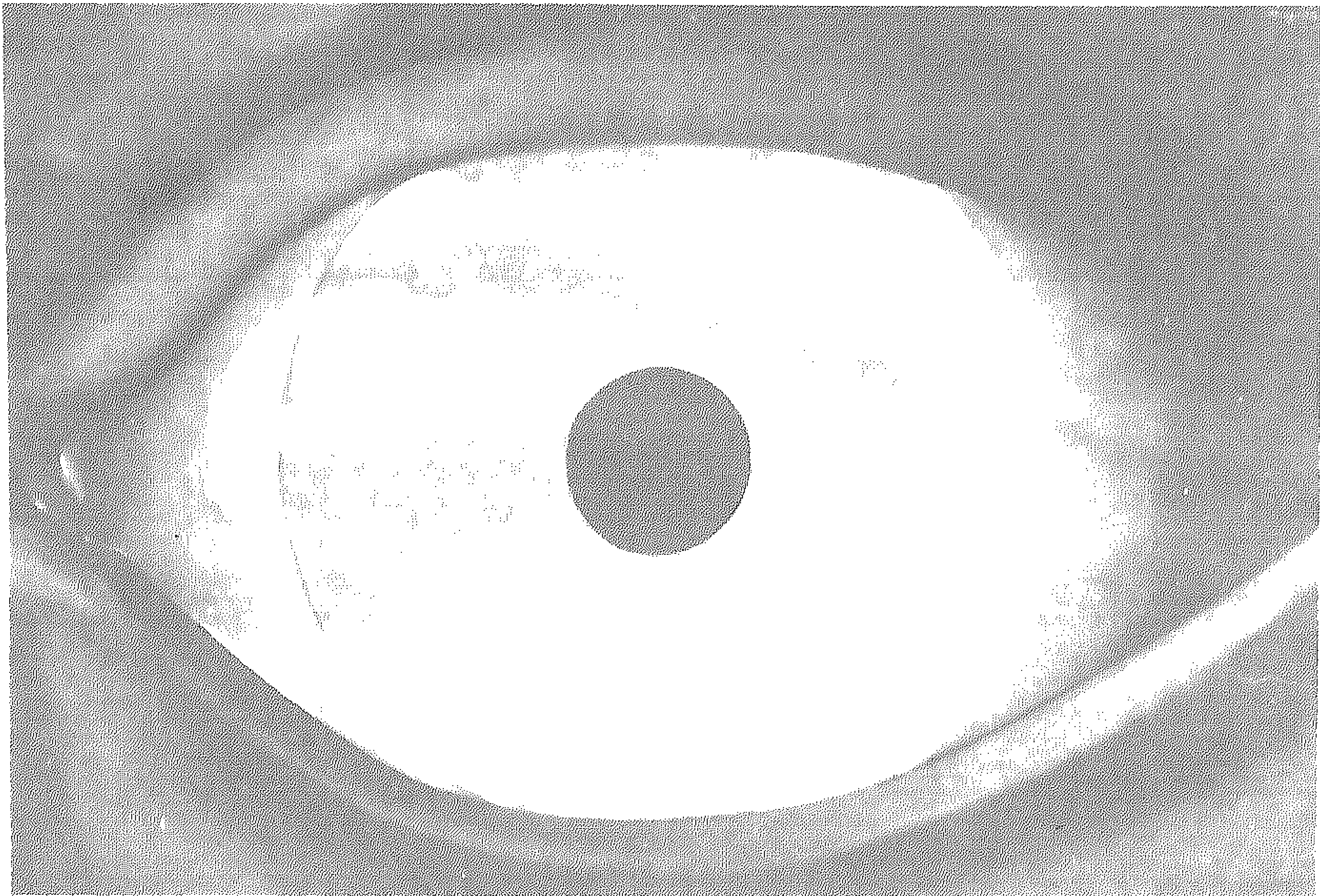
٨ - سلفادور دالى ، الحرب الأهلية (١٩٣٦)



٩ - بول كلى ، الحدائق الجنوبية (١٩٣٦)



١٠ - بول كلى ، طائرة ازرق (١٩٣٦)



١١ - رينيه ماجريت ، المراة الزائفة (١٩٢٨)

أقواله عام ١٩٦٦ : « ***اننى ملهم ٠٠ ومقدس – لا التزم ، فالملتزمون هم الخدم ، بل فوضوى ٠٠ فأنا أعظم فنانى عصرى ٠٠ استعنت بالصور الفوتوغرافية الملونة ، وربطت بين تقنيتها وبين إبداعى ، هكذا بدا اللامعقول زاه وملون ٠٠٠ ، ينبع منى سحر، حينما أرى شيئاً فأسميه بإسم شىء آخر ٠٠*** » هكذا سلم أصحاب المذهب السريالى بوحدة الخبرة الذاتية والموضوعية فى العالم العضوى ٠

وبالنسبة للفنان رينيه ماجريت Rene Magritte ، نجده لا يبحث فى فنه عن الجماليات البحتة ، إذ أنه لم يكن يخدم الفن كمصور ، ولكن الفن كان عنده السبيل لإدراك الحقيقة ٠ وفى لوحاته ليس هناك تمييز بين الحياة المادية والأفكار ، أو بين الخيال والحقيقة ٠ ومن النقاد من يعتبر « ماجريت» مفكرا أكثر من أن يكون فناناً ، والرسم بالنسبة له مجرد وسيلة للتعبير ٠ ومرات عديدة يرفض الفنان الإفصاح عن الذى يريد التعبير عنه بكلمات ، وفى الغالب يكون الموضوع غير واضحا ، بل خفيا ٠ والشخصيات الرئيسية فى لوحاته ، تعبر دائماً عن ذاته هو ، فى مواجهة الناس مواجهة عكسية ، إنها تنظر إلى ماهو أهم ، أى إلى بقايا الحرب اللامتمدينة ٠ وكانت الحرب العالمية قد أثرت فيه بقساوتها ، وتركت فى نفسه إحساسا متشائماً ٠

ويعرف « سيجموند فرويد » الفن على ***أنه وسيلة لتحقيق الرغبات فى الخيال*** ٠ كما أن الفنان هنا يستفيد من موهبته فى تعديل تخيلاته ، وتحويلها إلى حقائق من نوع جديد ٠ اما « يونج » فيرجع فى نظريته ، سر

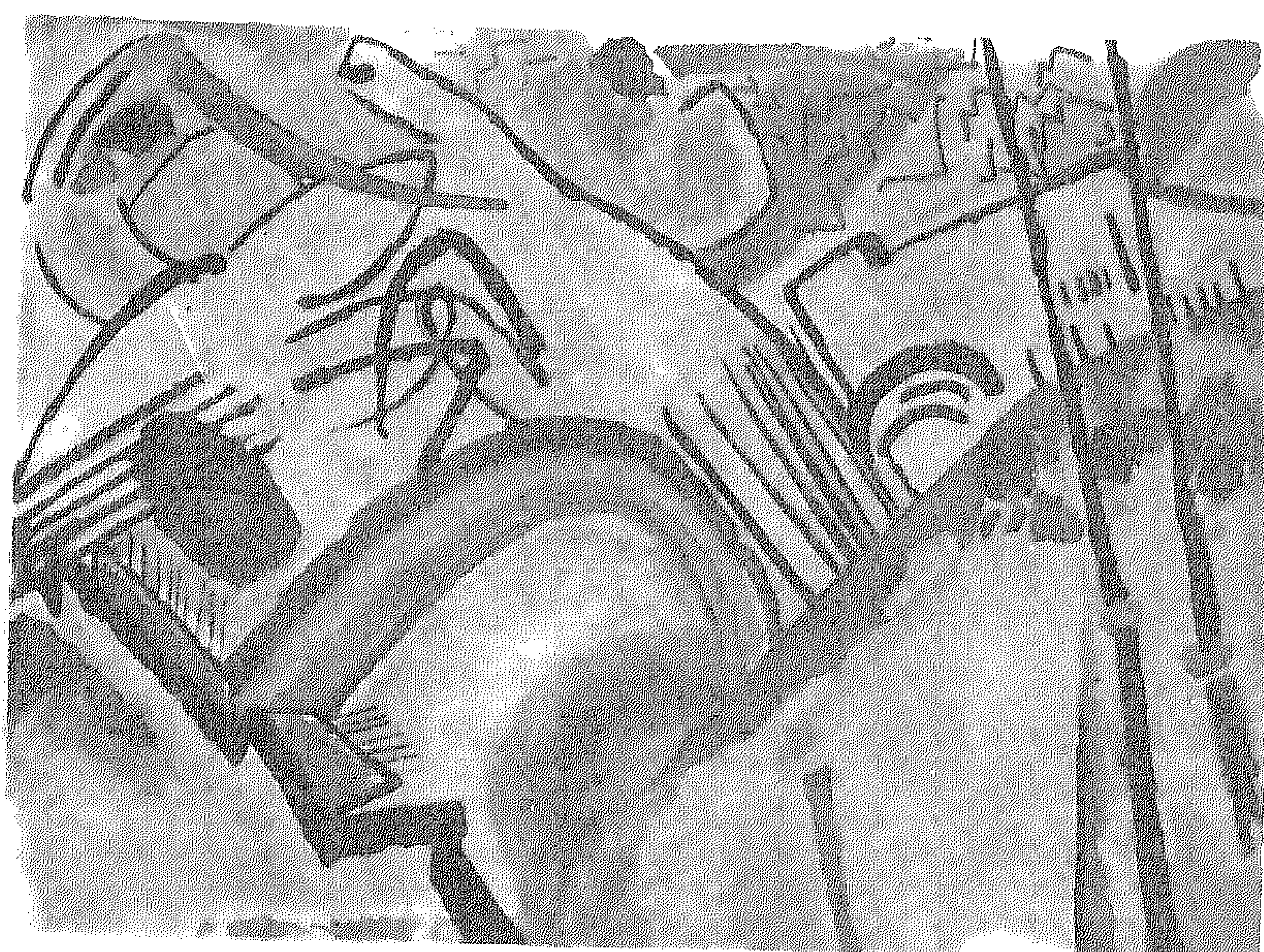
غموض مثل هذه الأعمال الفنية ، إلى كون الفنان يستخدم فى صياغتها أسلوب المجاز ، المشحون بطاقة انفعالية رمزية . وإستخدام الرمز فى الفن يرجع إلى عهود فنان الكهوف ، كما استخدم فى فنون الشرق القديم . وقد توحى الرموز بشىء غامض أو مستتر ، أو بما هو أكثر من معناها المباشر، بسبب تضمنها للأبعاد اللاشعورية التى يصعب تفسيرها بوضوح . وها هو بيكاسو يحدد هدف الفن فى خلق الرؤى الأسطورية التى تتشكل من رموز عصرنا . ولقد كان سلفادور دالى يصور موضوعات لوحاته ، وكأنها تتخفى من وراء قناع ، وهى تظهر بطريقة تثير فى المشاهد إحساساً بتولدها عن ذاكرة ماقبل الولادة . والحقيقة أنه ليس بإمكان المتأمل إلا أن يترك نفسه لهذا الغموض ، بأن يستحوذ على مخيلته ، فى حالة من الإنجذاب السرى . نفس الشىء يحدث عند مجابهة الأعمال التى تنتمى لمذهب « التعبيرية التجريدية » Abstract expressionism ، عندما نجد انفسنا أمامها نقف على أساس هش ، فى المظهر فقط ، فالأشكال تبدو عشوائية «دون علاقة ظاهرة». ولو أن الذى يبدو ظاهرياً ومفتقراً إلى التماسك ، قد يعبر عن انسجام باطن ، دقيق التماسك . والفنان فى مذهب « التعبيرية التجردية » ليس مجرد مراقب أو راصد للعالم الخارجى ، وإنما هو بالأحرى مشارك فى فعل الإبداع ، الذى أصبح موضوعاً لعمله فى ذاته . ومن هنا ، فمن شأن اللمسة اللونية الأولى التى يضعها الفنان على سطح لوحته ، أن تستثير لديه الإستجابة الفورية والمباشرة ، وتهديه إلى الموضوع اللاحق للأشكال والألوان المجاورة . أما الاستخدامات الموفقة للون فتنتج بطريقة حدسية ، بناء على

شعور الفنان بحساسية أشد للألوان والأشكال ، التى استقرت من قبل ٠ ويهذا النهج ينفذ الفنان إلى أعماق لوحته ، من أجل أن يبرز صورة بصرية خالصة ، تعبر عن خبرته الحسية ٠ وقد وجهت دوافعه تلقائياً ، بفعل احساسه الحدسي ، لما هو صحيح ، وهكذا تضبط الإستخدامات الحدسية للون وتعدل فعلياً ، لتشكيل التكوين Composition الذى هو بالنسبة له ، بمثابة تصريح واضح لمشاعره ، وانفعالاته وأحاسيسه٠ ذلك ما نلاحظه فى اللوحات التى تستخدم فى تنفيذها الضربات الآنية والمباشرة للون ، من أجل توصيل مثل تلك المشاعر ، وهى بذلك تؤيد قيم مثل ، السرعة ، وقوة الطاقة ، والتحمس ، وتشيعها فى أثناء عملية خلق العمل الفنى ٠ ومن نماذج هذه الطريقة فى التعبير ، أعمال الفنانين : جاكسون بولوك Jackson Pollock وارشيل جوركى Arshile Gorki وهانز هوفمان Hans Hofmann ووليم دى كوننج Willem de Kooning وفرانز كلين Franz Kline٠

وفى مذهب الرسم الحركى action painting ، غالباً ما تكون أدوات الفنان ووسائطه التعبيرية مرتجلة ٠ وهى تبدأ بما هو معهود من ذى قبل ، من أجل ان تتلائم مع الإرتجال ، ومع الممارسة بأسلوب الفعل ورد الفعل ، والتى لاتخضع إلا لنوعية سائبة من السيطرة ، وهو مايميز عملية الإبداع فى الرسم الحركى ٠ وفى المذهب الحركى يتم نقل الألوان إلى سطح اللوحة، إما بواسطة فرشاة أو بطريقة التقطير ، أو بالطلاء ، أو بالرش برذاذة ، وباستخدام كل أداة يمكن تصورها ، حتى قدمى الفنان مع يديه ٠ وقد



١٢ – كاندنسكى ، تكوين (١٩١٤)



١٣ – كاندنسكى ، موقعة حربية (١٩١٠)

أضيفت هنا خامات مثل البلاستيك ، والخشب ، والأسلاك ، والزجاج ، والورق ، والخيط ، من أجل اشباع مقتضيات الفنان الخاصة .

ولفاسيلى كاندنسكى رسوم ، محفوظة بمتحف ميونيخ ، ترجع إلى عام ١٩١٤ ، يتميز تعبيرها بالتلقائية والعفوية ، بما لايسمح بإعاقة مزاج الفنان. وفى هذه الأعمال خطوط متقاطعة ، متعقدة ، ضبابية ولينة ، تبدو وكأنها قذائف انطلقت فجأة ، لاتوحى بجسم ، وإنما هى مجرد تمثيل لحركة أو توتر . وعندما نشر كاندنسكى كتابه « حول الروحانية فى الفن » عام ١٩١٢، أراد أن يبحث من خلاله عن التأثيرات النفسية للون . وكان يرسم فى تلك الآونة مشاهد مستوحاة من طبيعة مناطق الألب ، فى قرية مورنو البافارية ، أسماها « انطباعات » . غير أن الطريقة التلقائية التى نفذت بها الأعمال جعلت الموضوعات تبدو وكأن لا جذور لها فى الواقع . وفى تباين مع مادية العالم الحديث ، اقتنع كاندنسكى بضرورة ان يعكس الفن فهما روحانياً جديداً للواقع ، بقطع الصلة بالأشكال المادية للطبيعة ، وبالإيمان بأن للخطوط والأشكال فى حالتها الهندسية المجردة ، خواص روحانية تثير روح المشاهد . أما لوحاته التجريدية التعبيرية ، التى رسمها فى الفترة من ١٩١٠ حتى ١٩١٣ ، فقد تضمنت رموزاً مختلفة . ان لكاندنسكى نظرية ، طور من خلالها مفهومه عن الرسم التجريدى . فهو يرى أن للألوان أصواتا تشبه النغمات الموسيقية ، وبإمكان المتأمل ان يبصر الموسيقى بمنظار الإنطباعات اللونية . وإذا كان من الممكن تحسس اللون ،

فكذلك يمكن سماع صوته لأنه يثير الحواس بأجمعها . والمبدأ الذى بنى على أساسه نظريته الجمالية نابع من الإعتقاد فى قدرة الحياة الداخلية للصورة على إيقاظ الإستجابة العاطفية لدى المشاهد .

أن أعمالا فنية مثل التى قدمها كاندنسكى ، تؤكد على أن الفن أحياناً يبدو كمستودع لما ظل غير مفصح عنه ، وذلك مايجعلنا نحذر مقارنة عالم فنه بعالم الأحداث والوقائع الطبيعية فى الوجود ، وإلا سيبدو خالياً من المعنى . والأفضل أن ننظر إلى العلاقة بين الصور فى مثل هذه اللوحات والأحداث الواقعية ، على أساس أن اللوحة تمثل مجازا هذه العلاقة . كما أنه يتطلب الأمر التعامل مع اللوحة على أساس أنها تمثل أثر الشىء من خلال خبرة مستقلة عن الشىء . واذا كان العلم يتطلب نوعاً من التفتح العقلى الذى يسمح بالتبدلات المحتملة بإستمرار ، نجد الفن هنا يتطلب نوعاً من إطلاق حرية التخيل بالإستعانة بقوة المجاز واللاعقلى . والفن بهذه الطريقة هو ممارسة لعملية التحول المستمر فى طرق ارتياد الخبرة التخيلية ، لوجودية العالم الفيزيقى .

أما اللوحة عند دافيد جونز David Janes فهى مجرد شىء جديد ، من صنع انسان ، يأتى للوجود ، ويكتسب صفة علامة ، كحقيقة شكلية لها دلالتها ومعناها . وهكذا عندما تشبه اللوحة بالعلامة ، ينفتح أمام الفن مجالاً فكرياً ، متحرراً وفسيحا . وأيضاً تصبح الصورة ليست فقط تمثيلا

للموضوع وإنما هى الموضوع ذاته أو الشىء من خلال لون أو شكل ٠ اما موريس ميرلو – بونتى Maurice Merleau - ponty ، فمن رأيه ان اللوحة هى شىء اكتسب صورة ذاتية بريشة الفنان ، أو هى الموضوع من وجهة نظر وتأمل الفنان ، الذى كشف عنه القناع ، فظهرت المعانى البصرية ، متمثلة أمام أعيننا ليس إلا ٠

هكذا فنحن لا نعثر عادة فى الفن التجريدى بشكل عام ، على محتوى واقعى realistic Content ، مثلما يغيب عن مثل هذه الأعمال الموضوع بالمعنى المتعارف عليه ، وإنما هى مجرد منتجات فنية ، قوتها فى تأثيرها على المشاهد ، بحجمها وملمسها السطحى texture ٠

وفى الحقيقة ان جوهر تطور الفن التشكيلى فى العصر الحديث يتمثل فى اندفاع الفنانين بقوة ، من أجل التعبير الفنى ، على اعتبار أنه « ضرورة داخلية » ٠ أما كاندنسكى فكان يرغب فى تحقيق نوع من الفن يخاطب الروح ، أكثر من ان يخاطب العين ، تنبثق أشكاله من سطح العمل ذاته فى هيئة تركيبات خفية ، وقد تبدو فى ظاهرها كأنها ولدت بمحض المصادفة ، أو هى مجرد لطخ لونية ، أو خربشات خطية ، غير أنها تتبع منهجاً خيالياً بصرياً ، يعتمد على ذاكرة قوية قادرة على استشفاف المرئيات .

وفى هذا الإتجاه التجريدى ، تنشأ عادة فى نفس الفنان « ضرورة باطنة » و « رغبة عميقة » من أجل التعبير عن شىء لايعرف ماهيته ، فيحوله



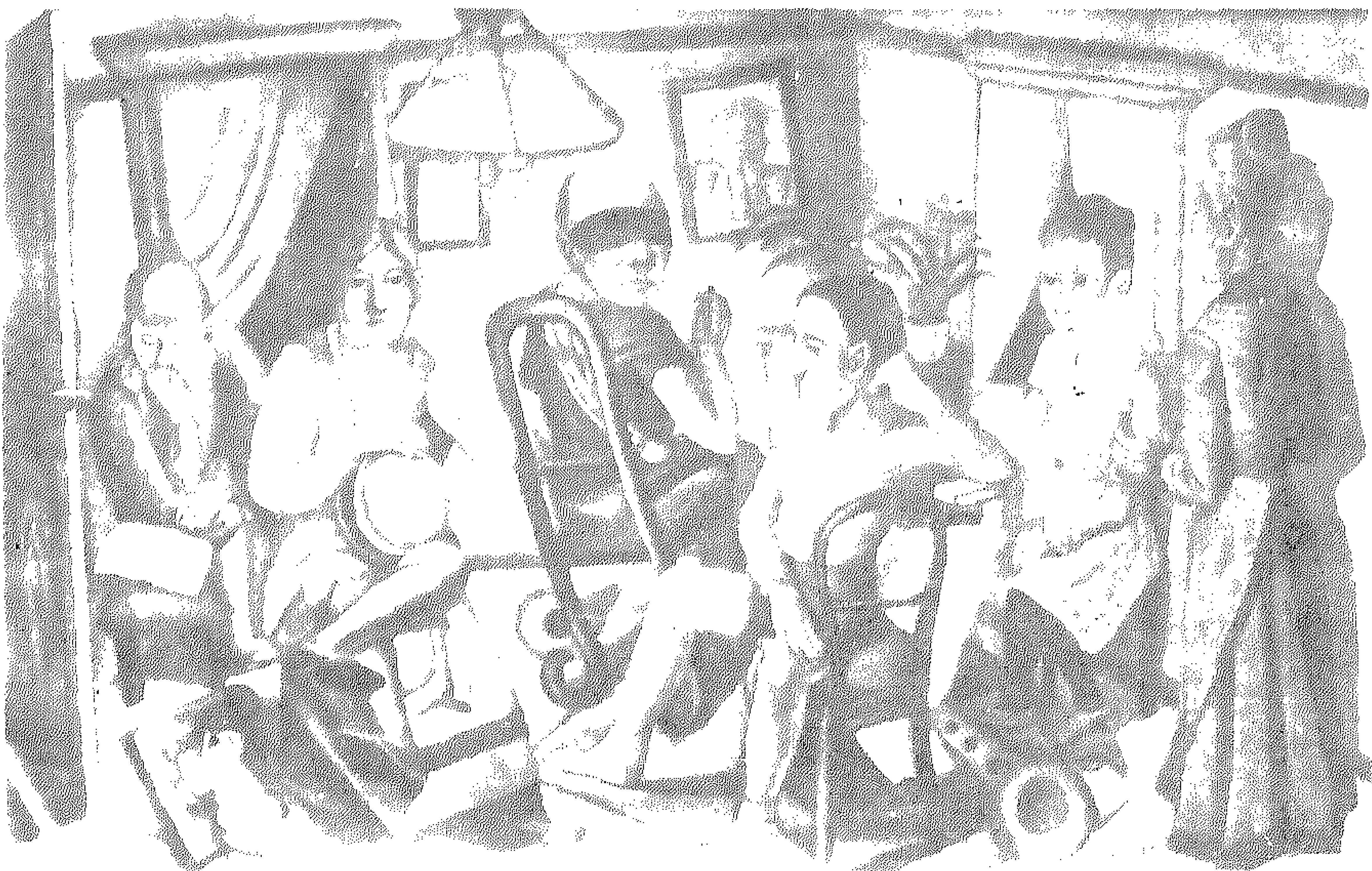
١٤ – رووه ، المهرج (١٩٤٨)



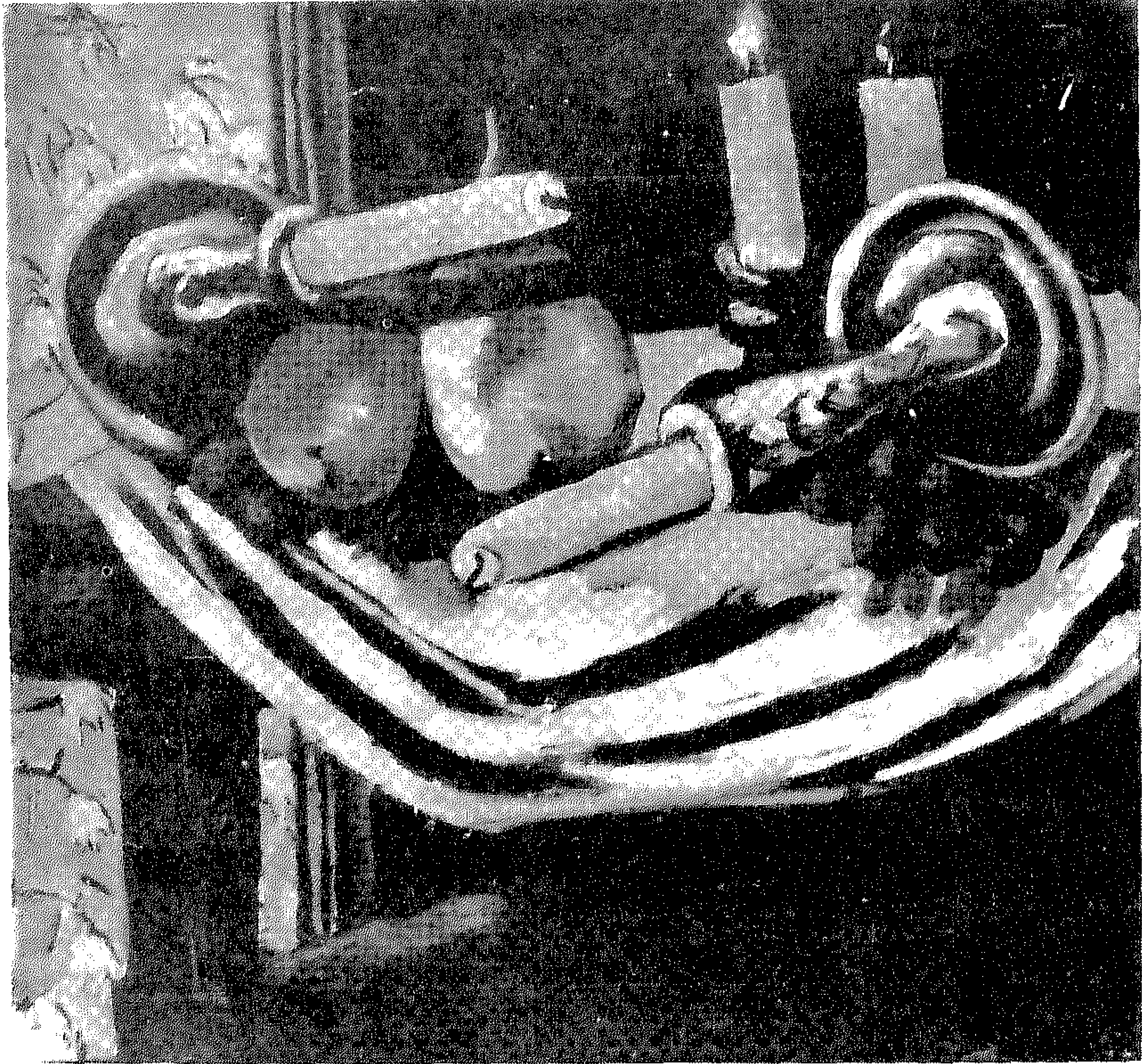
١٥ – رووه ، الصلب بواسطة الجنود (١٩٣٧)



١٦ – كيرشنر ، الشارع (١٩١٣)



١٧ - بيكمان ، حوار (١٩٢٨)



١٨ - بيكمان ، طبيعة صامتة وشموع ساقطة (١٩٢٩)

إلى شكل ملموس ، يستطيع ان يتجاوب مع مثل هذه الحاجات ٠ وهكذا وبتحديد الفنان لذلك الشكل ، وبتوضيحه له يستعيد اتزانه النفسى ٠ اذ أن الفنان هنا عندما يبدأ بتخطيطاته الأولية ، يعمد إلى تهذيبها وتركيزها ، ويستخلص من غموضها الأول شكلاً جوهرياً ٠

ان مذهب التعبيرية التجريدية abstract expressionism كحركة فنية تشكيلية هو الإمتداد ، لمذهب التعبيرية التشخيصية Figurative expressionism الذى يشمل المصورين ، أمثال : كوكوشكا kokoscka وسوتين Soutine ونولدا Nolde ، وروه Rouault ، وكرشنر Kirchner ، الذين بدلوا الواقع reality بإستخدام الألوان المتوقدة ٠ لقد قبلوا أن يولوا اهتماماً خاصا للقوى الباطنية فى نفوسهم ، وأن يجعلوا من التعبير عن أحاسيسهم الشخصية موضوعاً لفنهم ٠

وكان رووة قد تعمق داخل نفسه بحثاً عن معنى الشفقة الإنسانية ٠ فرسم صور المهرجين ، تشجى بالأسى ، على خلفيات من سماء مشبعة بضوء الشمس ٠ انه يعرض فى لوحاته المأساة بلا تنميق ، على وجوه شخصياته ، التى طبع على سحنتها كل ورع القرون الوسطى ٠ وقد اكتسبت هذه اللوحات طابعاً تبسيطياً حركياً ، فى الخطوط والأشكال ، حينما استخدم الخطوط القاتمة ، بغرض تحويط مساحات الألوان المتوهجة والمبرقشة ، محاكياً بذلك أسلوب الزجاج الملون المعشق ٠

وهناك أيضاً إرنست لودفيج كيرشنر E.L.Kirchner (١٨٨٠ – ١٩٣٨) يضحى فى لوحاته بالتدرجات الظلية ، من أجل التأكد على عنصر الخط ، والتعبير عن الحركة ٠ غير أن الخطوط هنا تنقل القيم الروحية أو النفسية ، عندما تحدد مساحات شديدة القوة اللونية ، فتجسد الصور وتكسبها عمقها ٠ وقد تميز أسلوب كيرشنر بجرأة لمسات فرشاته ، وبإستعماله التزيين للألوان ، وبرونق بربرى ، استوحاه من الفن الوحشى ، وبنزوع نحو التسامى ونحو المضامين السيكولوجية ٠

ويمكن للمتأمل فى أعمال ماكس بكمان Max Beckmann (١٨٨٤ – ١٩٥٠) أن يعثر على ميل واضح إلى حالة من الزهد الروحى ٠ هكذا أصبح للفن عنده أن ينقل المشاعر التى يحسها الفنان بحدة غامرة إلى المشاهد ، وبطريقة التعبير الإنفعالى ٠ ذلك ما نلاحظه فى لوحته « حوار » (١٩٢٨)٠ وكانت تجربته فى الحرب العالمية الأولى قد أثرت عليه صحياً ونفسياً ٠ وفى هذه الآونة أنتج سلسلة من التخطيطات ، تميزت بالبساطة والمباشرة ٠ ثم تبع ذلك أعماله التى اتصفت بالتحريف العنيف للشكل والمنظور ، وبالإستعارات المعقدة فى تمثيل الآلام البشرية ٠ وتضمنت لوحاته فى أواخر العشرينيات ، طبيعة فلسفية ، ودلالات عن الوجود المطلق ، واستعارات صورية غامضة ، ترمز إلى معانى الإثم والخلاص ٠ وقد حملت لوحاته عناوين مثيرة ، مثل « جهنم وليل المدينة » ، التى ظهرت فيها وجوه ، بمسحة من السخرية اللازعة ، لشخصيات لايحدها الزمن ، غريبة ومتصلبة ،

تتطلع مذعورة . ولقد استخدم بيكمان ملامحه فى رسم صور ذاتية ، عبر فيها عن انفعالات مركبة وتحليلات نفسية – ذاتية ، فى رسوم لبهلوانات . وكان هو ذاته واقعاً بين متناقضات شخصية ، منها الثقة والجرأة ، ومنها حالات الإنطواء والحذر ، أو الكبرياء والعدائية . ومن هنا جمعت لوحات صوره الذاتية بين التعبير عن الثقة والرغبة فى الإنطواء . وقد قلل بيكمان الفراغ حول أشكال لوحاته إلى أقصى درجة ، وأزال كل مايعيق المواجهة المباشرة مع المشاهد ، مركزاً اهتمامه على الرأس والوجه الضخم ، بنظرته الشاخصة . كما جعل الضوء المشع يسقط من ملامح الوجوه كل أقنعة الخوف ، فتكشف عن نفسها بحرية ووضوح . أما صور الشموع التى ظهرت كثيراً فى لوحاته ، فهى تمثل رموزا للعجز الإنسانى عن الإبصار ، بسبب العقم الروحى ، وبسبب ماتعانيه من اضطهاد . وقد ظهرت فى كثير من صور الطبيعة الصامتة مثل لوحة « طبيعة صامتة مع شموع ساقطة » ، الشموع وقد أكتسبت خصائص بشرية ، فهى تشعرنا بحزن يشيع فى أنحاء اللوحة . إذ ان شعلة الشمعتين الساقطتين ، قد أخمدت بصورة مأساوية . ومن الملاحظ رسم أجزاء كبيرة من الصورة بالأسود القاتم ، وبظلال مكبوته من الأخضر والأصفر والأزرق . وعندما زار « راينهارد بيبر» مرسم بيكمان لأول مرة عام ١٩١٢ ، صرح برأيه فى لوحاته قائلاً : « إنها تبدو لوحات رجل تأثر بأسرار الحياة تأثرا عميقاً . أما بيكمان نفسه فقد كتب يقول : « اننى أفكر دائما بالشكل ، أثناء الرسم ، وفى خيالى ، وأثناء نومى ، .. هكذا ترهقنى وتعذبنى هذه المتعة المؤلمة .. وترانى أفكر دائماً ،



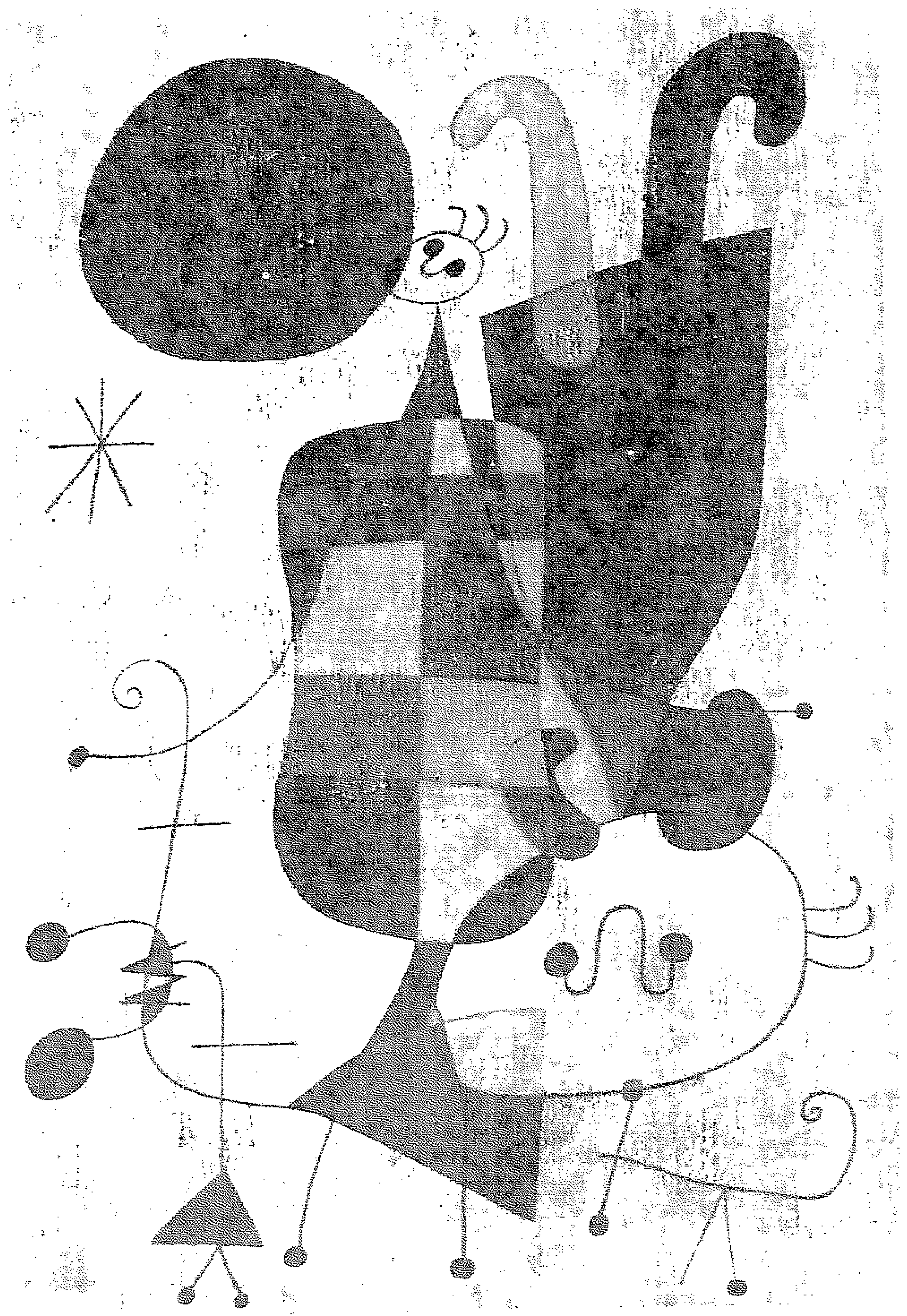
١٩ – بيكمان ، صورة ذاتية بالسموكينج (١٩٤٤)



٢٠ – أوجست ماك ، مقهى تركى



٢١ – جوستاف مورو ، فتاة تحمل راس أورفيوس (١٨٦٥)



٢٢ – ميرو . شخص وكلب أمام الشمس (١٩٤٩)



٢٣ – ميرو ، بهلوان فى الحديقة ليلاً (١٩٤٨)

كيف أرسم وجه المبعوث يوم القيامة ، وقد انعكست عليه أنوار الأجرام السماوية الحمراء . » وفى عام ١٩٢٠ يصور الفنان نفسه فى صورة مهرج، يمسك بقناع ، وعلى ركبته بوق ، تمثيلاً للإنسان ذى الأقنعة المتنوعة . أما فى عام ١٩٣٧ فنجده يرسم نفسه يرتدى حلة « سموكينج » ، وظهر فى اعتداد بنفسه ، وقد استحوذ بجسده على مساحة اللوحة كلها ، وبدا كل شيء فى اللوحة كاملا وهادىء . أما الحلة السوداء تماماً فعبرت عن سيطرته على العالم الميتافيزيقى وعلى زمام نفسه ، وعن احساسه بالنشوة والحماسة الشديدة فى هذه الفترة من حياته . وعندما هاجر عام ١٩٤٨ إلى امريكا ، رسم نفسه بعد عام من هجرته ، حاملاً بوقا ومرتدياً روبا منزلياً ، مخططا بالأسود والأحمر ، فبدا وكأنه يصغى لما يجرى داخله ، وفى نظرته يقظة فزعة وجامدة . وهناك عبارة شهيرة لماكس بيكمان ، يقول فيها : « ***إذا أردت ان تدرك اللامرئى ، عليك ان تتغلغل وتخترق الأعماق ، بقدر استطاعتك، نحو المرئى*** » فإن الفن يحل العديد من المتناقضات فى الحياة من خلال الشكل ، وأحيانا يتيح لنا فرصة ، من أجل أن نبصر مايقع خلف الستار المعتم ، الذى يخفى تلك الفضاءات المجهولة ، حتى نصبح متوحدين يوماً ما ، ولكن على المرء أن يتذكر دائما أن هذه الحلول الفنية ليست هى حلول فى الحياة .

ويتميز الطابع الأسلوبى فى لوحات الفنان الألمانى أوجست ماك (١٨٨٧) بالإستخدام التعبيرى للون الخالص ، مع التأكيد على القيمة

الروحية للون المتوهج ، ويشعر المتأمل للوحاته بجو مفعم بالمرح ، وبروح مستبشرة ، إذ أن اللون ينقل إحساسه عن الحياة ، ويعكس عشقه للموضوعات البسيطة المألوفة . أما لوحاته التى تصور المتنزهين على حافة البحيرات ، والأطفال والفتيات ، تحت الأشجار ، أو السيدات أمام معروضات المتاجر ، فتتميز بأنها تصور لحظة سكون فى مجرى حركة الشخصيات ، وتلك الشخصيات تبدو وكأنها قد توقفت فجأة ، دون حراك ، فى محيط لا مادى ، شكلته الألوان النقية والمضيئة . وكان موضوع «الفردوس المفقود» قد شغل « ماك » كثيراً ، كحلم ازلى بالحياة البهيجة ، الخالية من الصراعات والأزمات . ويظهر فى أغلب لوحات « ماك » بريق لونى للفردوس وانعكاساته . إذ استخدم ألوانا شفافة تتخلل الواقع فتسمو به ، وتضفى على صوره بهجة ساحرة ، ونور متلألىء ، له قوة فى مقدورها ان تذيب كل تنافر ، وتحوله الى ائتلاف وتناسق ، وبذا سمى « ماك » ب «فنان الضوء واللون » . إنه يستحضر فى لوحاته يوم أجازة أبدى ، فيه ترتدى النساء والرجال ثياباً أنيقة ، ويجلسون فى أوضاع متراخية ، ويتجولون مستمتعين بلحظات مضيئة سعيدة .

وهناك محاولة لجبرييل روسيتى (١٨٢٨ - ١٨٨٢) للتعبير باستخدام الوسائل التجريدية للون والشكل . وفى لوحته « بياتريس المقدسة » التى رسمها إحياء لذكرى وفاة زوجته فى عام ١٨٦٢ ، كان يجرب الرمزية فى اللون ، فاستخدم اللون الأحمر للطائر ، كتمثيل لرسول الموت ، وشكل الحب،

أما الأبيض فيمثل فى هذه اللوحة النعاس ، والأرجوانى والأخضر فى ثياب « بياتريس » ، فهما رمز يجمع بين العذاب والأمل فى تعاقب ٠ وقد شارك الخط كذلك فى تشكيل اللغة الرمزية فى فن روسيتى ، فإنحناء خصلات الشعر المنسدلة بتموجاتها تجد صداها فى طيات الرداء ، وقد استخدم الأشكال الحلزونية للإيحاء بإثارات حسية ساحرة ٠ وفى لوحته « الأشكال الثلاثة » ، بدت أشكال الفتيات تجريدية ، حيث انتزعت من الزمان والمكان وسكنت فى عالم حلمى٠

أما « جيمس وسلر » (١٨٣٤ – ١٩٠٣) فكان مولعاً بالتعبير فى أعماله عن الحالات النفسية والأجواء الخيالية ، التى لم يستعين فى تصويرها بالطريقة الوصفية، وإنما بطريقة تتمزج فيها الفنون الموسيقية بالرسم واللون ٠ وكذلك استخدم جوستاف مورو الرموز فى رسومه، لتصوير موضوعاته الغريبة ٠ ولوحته « شابة تحمل رأس أورفيوس» (١٨٦٥) ، تدور حول قصة الفنان الذى يمارس الفن ، مثل أورفيوس فى الأسطورة الإغريقية/ الذى تبع زوجته إلى مثوى الأموات ، فأجاز له بلوتو ، وقد سحرته ألحانه ، أن يخرجها من مثواها شرط ، أن لاينظر إلى الوراء ، لكنه فعل ففقدها إلى الأبد ٠ أما اوديلون ريدون فكان قد عرض فى لوحاته عالماً ، لانور فيه ولا زمن ، وتحليقات خيالية غريبة ، عندما مزج بين العناصر اللامألوفة ٠ واعتقد ان باستطاعته ان يجعل فى لوحاته كل شىء يتنفس ويعيش ويتعذب ، حتى الصخور والأشجار ٠

وعكست رسوم ادوارد مونش (١٨٦٣ - ١٩٩٤) التعبيرية ، نظرة متشائمة ، فى محفوراته ، مستفيدا من خشونة الواسطة التعبيرية ، فى شحن رسالته بقوة غير تقليدية ٠ أما فى لوحات بيير بونار (١٨٦٧-١٩٤٧) فنعثر على ألوان دافئة ، وأضواء مفعمة بالحياة ، إنها ترسم تأملات فى طبيعة الوجود الذى يمتزج فيه الماضى بالحاضر ، فتجسد لحظة آتية من عالم الروحانية ، وكذلك هى أعمال مكتفية بذاتها تغرينا على الدخول إليها واستكشافها مستمتعين بغوامضها ٠ وقد تطور هذا المذهب ، حتى شمل الفنانين الذين عملوا مؤخراً ٠ من خلال مذهب التعبيرية التجريدية ٠ وكذلك كان للنظريات السريالية لمذهب الأتوماتية automatism أثرها ، فالتعبير التلقائى للاشعور ، كنشاط لقوة محركة لاتحكم فيها ، يتطور فى نوعية من الأشكال ذات دلالة رمزية ٠ وفى لوحة « تكوين مع خيوط »(١٩٥٠) استخدم ميرو Miro تقنية غاية فى التلقائية ، حيث يرش الألوان على سطح اللوحة ، ويضيف أحياناً أشياء جاهزة غريبة ٠ ولقد تحرر أسلوب خوان ميرو ، وتميز بالنزعة الخيالية ، للتعبير عن عالم لاشعورى ٠ ويمكن أن نعثر فى لوحاته على تخطيطات ، تمثل قمراً أو شمساً ، تشبه رسوم العصر الحجرى القديم البدائية ٠ وفى لوحة « أشخاص فى عاصفة » تشكيلات تشبيهية ، تذكرنا برسوم الكهوف ، أو برسوم الأطفال ٠ أما لوحة « شخص وكلب أمام الشمس » فتكشف عن مقدرة الفنان ميرو فى نشاطه الإبداعى على الإيحاء ببراءة الحلم الطفولى التى قد توحدت مع المعرفة أو الخبرة ، وقد صور ميرو فى لوحاته رموزا من عناصر هندسية مركبة بطريقة توحى

بعدة إيحاءات،وتسمح بتأويلات مختلفة.وفي لوحته «بهلوان في الحديقة ليلا» نعثر على العديد من التحريفات والمبالغات التي استغنى فيها عن مبدأ المحاكاة. وتنطلق في العمل الخيالات والأنغام ، وقد تشكلت على سجيتها.

أما اندريه ماسون Andre Masson ، وخوان ميرو Joan Miro ، فيمثلان الاتجاه الذي أدى بالسريالية ، إلى ظهور الحركة الجديدة في الولايات المتحدة ، والتي أطلق علهيا إسم «الرسم الحركي» أو« الديناميكي» ويمكن مقارنه هذا الأسلوب«التعبيري التجريدي» التلقائي ، بالرسوم التخطيطية الدقيقة المنمقة ، ومنها فن الخط الشرقي ، مثلاً . وقد كان لفن الخط الشرقي تأثيره المباشر والفعال ، على فنانين أمثال : هنري ميتشو Henry Michaux ، ومارك توبي Mark Tobey ، إلا أن الخط هنا قد تخلى عن بعده التثقيفي ، وعن كونه كتابة أبجدية ، وأصبح بمثابة توقيعات تلقائية، أو تخطيطات غريزية لطفل .

وتكشف التخطيطات المنمقة التي مارسها ماسون Masson عن مهارة في استعمال الفرشاة ، وكذلك كانت أعمال كاندنكسي الخطية المبكرة . وقد تبنى أيضاً جاكسون بولوك الأسلوب المنمق ذاته ، ولم يكن يود ان " يعبر" في لوحاته عن شئ كائن ، أو متخيل ، بل أنه لم تكن تظهر على سطح لوحاته صور ، بل أحداث . هكذا أصبحت اللوحة في فن بولوك بمثابة مسرح للحركة والتمثيل . وبالمادة الميتافيزيقية الأولية ذاتها ، مثل الكامنه بداخله ، صنعت الرسوم ، التي تمتعت بطاقة حسية ، وبالفاعلية ، وفي نفس الوقت ، بجمالية ، وبصوفية مؤثره بشدة .

أما الصور التى تضمنتها لوحات فنانين أمثـــال ســـام فرنسيس Sam Francis أو مارك توبى Mark Tobey ، فتستمد الهامها من بانوراما كونية متغيرة ، فيها تجول الأشكال فى آفاق عصر لاحدود له . مثل سحاب يتحرك دون قيد . إنهما لايبحثان عن أشكال لها دلالة تمثيلية ، وإنما يمكن التقاطها من الأعماق النفسية . وليس شرطاً بالطبع أن تكون مثل هذه الأشكال مجازية تشخيصية ، بل ولا أن تشبه أشكال وصور عالم اليقظة . إنها من نوعية تكتسب شكلاً ومدلولا من ذاتها ، بمجرد بروزها ، كمادة أوليه على سطح اللوحة ، أثناء عملية الإبداع ، وبتحريك اللون ، يبدأ شكل ما فى الظهور بدلالة خاصة . ويتوقف حضور الدلاله ، على قوة فعالية الشكل ، وعلى قدرته فى الإستحواذ المؤثر على الفنان أولا ، وعلى المشاهد ثانياً . وعندما تتبلور الأشكال فى غياب الإرادة الواعية ، وتصل فى تعقدها إلى درجة نشعر فيها تجاهها ، كأنها تخاطبنا ، وتناشد فينا أسباب مجهولة ، فذلك يرجع الى قوة طاقتها الخفية وحيويتها ، بل إلى حضورها .

ورغم كون الصور فى لوحات فوترييه Fautrier أو ڤولز Wols ، أو سام فرنسيس Sam Francis ، قد تبدو غير محدودة ، أو هى مجرد تجميع لبقع غير منتظمة تكاد تخلو من خط خارجى يحددها ، سوى حافة اللوحة ، إلا أنه فى الواقع يشعر المشاهد فى حوذتها بإنبثاق حضور ظاهر من خلال سطحها .

والنمط الخاص الذى طوره مارك روثكو Mark Rothko ، تتركب فيه

الأعمال بتشكيل مستطيلين ، أو ثلاثة ، على سطح لوحة . وللفنان مارك روثكو عبارة يصف فيها فنه في ايجاز قائلا : « اننى أعبر فى أعمالى الفنية عن لاذاتى ، فإن هذا الذى يبدو فى الفن لاشئ يظل شيئا له وجوده الذاتى . وان سؤال الفن عن لا شئ ، يشبه الإحتفال بالوجود الذى ليس بالضرورة ان ينحصر فى الشيئية »، وتكون زوايا مثل هذه المستطيلات لينه . وقد تتألف هذه النوعية من الأعمال من شرائط لونيه ترسم على سطح اللوحه . أما لوحات سام فرانسيس Sam Francis فهى تتركب بأسلوب فسيفسائى مفكك ، بوصلات ذات أشكال حرة .

لقد أراد هؤلاء الفنانون التعبيريون التجريديون ان يقدموا للمشاهد فكرة واضحة عن مشاعرهم وأحاسيسهم وانفعالاتهم من خلال صور تتشكل بطريقه سائلة ، وبتفكير غير موجه ، من أجل الكشف عن سر خفي لايمكن تمييزه بوضوح . وإن هدفهم هو تسجيل النمو الحادث داخل نفوسهم ، الذى مازال مستغلقاً ، ولا نعرف من أمره الكثير ، بغرض امداد المشاهد بمدرك يفهم لونه وشكله ، إذ يحقق ضرورة داخلية . والفنان عادة بخلفية غامضة غير مشكلة ، وعلى نحو تلقائى ، يضع لمسة بفرشاته على سطح لوحته ، تلك التى تحدد هيئة ومكان اللمسه التاليه ، حتى يجد الفنان نفسه أمام صورة لايستطيع تفسير أصولها أو مدلولها ، غير أنها تمثل بالنسبه اليه شيئاً «صادقاً» يحقق ضرورة باطنه ، ووجوداً حيوياً . وهكذا كان نمط الفن فى أسلوب الرسم الحركى ، حيث قد حددته الضرورة الداخلية، والحاجة إلى إبراز نشاط نفسى .

العالم الخارجي للفنان

هناك اعتقاد سائد بين النقاد ، بأن نشأة « فن البوب » Pop ort كانت تمثل رد الفعل المضاد لأفكار مذهب « التعبيرية التجريدية » . ففى فن البوب قليل ، بل يكاد يخلو ، من إشارة إلى الداخل الشخصى للفنان ، يمكن ان يميزها المتأمل فى المنتج النهائى ، للوحة أو تمثال . والذى ينطبع فى ذهن المشاهد ، دائماً ، انما هو ان الفنان ، يظل محايدا ونائياً ، حينما يرسم صورة تمثل معنى التلاؤم ، أو تعرض ما هو متعارف عليه ، من اكتراثات مجتمعه . لقد منح فى أعماله معنى النبل والجلال ، لكل ماهو مألوف ، بل ومبتذل ، وتافه ، فجعل من السلع والأمتعة الخاصة ، فى عالمنا المعاصر ، رموزا لثقافتنا ، مثل معلبات الحساء ، والأيس كريم أو الهامبورجر ، التى تضخمت صورها ، وصارت أكبر من حقيقتها التى اعتدنا عليها فى حياتنا اليومية . لقد سبكت الخضروات فى أعمال فنانى البوب بخامات معدنية . ونتذكر هنا حذاء لطفل من البرونز ، وأشياء سريعة العطب نفذت بمادة بلاستيكية ، ورسمت نماذج من القصص الهزلية المصورة بقياسات مكبرة . وهكذا جعل الفنان فى مذهب « فن البوب » ، ماهو صريح ، ولايخفى على أحد ، أكثر وضوحاً وصراحة ، مع تقديمه بأسلوب فيه نبرة هجائية ، وبشىء من رزانة وجدية . لقد عمد إلى المجاهرة برموز عصرنا ، وزج بها فى حقل وعينا ، من خلال استخدامه المباشر لأشياء عثر عليها ، وأيضاً من خلال طريقة أدائه التلصيقية Collage والتجميعية assemblage . وقد صارت

« المقاصد » عند فناني هذا المذهب أكثر أهمية من أسلوب الأداء ٠ ومن هنا أظهرت الأعمال تنوعاً في الوسائل والطرق التى اخترعها الفنانون ، من أجل رسم صورة تكشف عن أمور مجهولة فى الخبرة الإنسانية ، عن حالة الإلتباس فى معايير القيم فى مجتمعهم ٠ أما تقنية التجميع assemblage فهى بمثابة الإختراع الذى أفاد هذا النوع من التعبير الفنى ، وفيها تعرض العناصر المصورة، إما ثلاثية الأبعاد، أو فى سياق تصويرى ثنائى الأبعاد ٠

كان قد بدأ فرنسيس بيكون Francis Bacon فى الأربعينيات من هذا القرن ، بإستخدام الصور الفوتوغرافية ، على اعتبار أنها عنصرا أساسياً لنوع جديد من الفن التشخيصى Figurative ٠ وفى نفس الوقت شرع الفنانون الشبان إلى التأكيد على أهمية المادة الصورية ، كأسلوب للعودة بالفن إلى الإرتباط بالعالم الواقعى ، دون العودة بتقنياتهم إلى الأشكال التقليدية الخاصة بالفن التمثيلى represntational art ، غير أن طموح هؤلاء الشبان كان أوسع بكثير من ذلك ٠ وقد اتسع البون بينهم وبين مايميز الفن عند فرانسيس بيكون ، مثلا ، عندما تخلو أعمالهم من الأبعاد الإنفعالية ، والذاتية الثقيلة التى هى خاصية جوهرية فى فنه ، بل كانت أيضا عنصراً متمثلاً فى معظم الفن الإنجليزى فى تلك الفترة ٠ أما هم فقد تحولوا ، بدلاً عن ذلك ، نحو كل ما هو ظاهرى فى العالم الخارجى ٠ وقد عثروا على مصدر لمادتهم فى عوالم الصناعة والتكنولوجيا والتجارة من جانب ، وفى العلاقات الجماهيرية ، فى التسليات والمؤانسات ، والثقافة المتداولة بين عامة الشعب ، من جانب آخر ٠

كان جيل الفنانين فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية ، مباشرة ، فى أوربا ، يرى أن مظاهر الحضارة الغربية ، تبدو نائية تماماً عن اهتمامات الفن والثقافة . أما الجيل التالى فقد بزغت لديهم تفسيرات جديدة، حيوية وديناميه وفعالة . ومع فترة الخمسينيات ، وحوالى عام ١٩٦٠، أصبح من الممكن مشاهدة تطور حركة رئيسية فى الفن ، اتخذت مكانا لها فى أوربا والولايات المتحدة ، وكان الإهتمام بالثقافة الشعبية أو العامية Popular ، يمثل العنصر الأكثر تميزا ووضوحاً فى هذا الإتجاه الجديد، الذى أصبح منذ عام ١٩٦٢ معروفاً بـ« فن البوب » Pop art ، وقد بدأت تتكشف منابع جديدة لمادة فنية جديدة . وهكذا شاهدنا أعمال جاسبر جونس Jasper Johns (١٩٣٠ –) التى بدت حدثاً فنياً مثيرا ، كأحد أساليب «فن البوب » بطابعها الإعلانى ، ومنها لوحة تحوى العلم الأمريكى ، وأخرى اشتملت على خرائط أو أعداد ، فى تصميمات تجريدية رصينة ، وألوان تشبه الأصل كما هو متعارف عليه . وللفنان أيضاً تمثال من معلبتين (١٩٦٠) من الصفيح . وقد حاول الفنان توم ويلسمان ان يقدم من خلال لوحاته رؤية أمريكا بالألوان ، وأن يعبر عن الأحداث التى تجرى من حوله بأسلوب متفرد .

وهناك الفنان كلاس أولدنبرج ، الذى قدم من خلال أسلوب البوب ، أفكارا جديدة ، عكست روح المرح والدعابة . وقدم آندى وارهول Andy Warhol (١٩٣٠ –) نظرة جديدة عن « معلبات الحساء » و

«الكوكاكولا » وصور الشخصيات الشهيرة ، ومنها صور « لجاكلين كيندى» و« مارلين مونرو » و« اليزابيث تايلور » ، أو« الموناليزا » ، أو لأشياء متداولة مثل أوراق الصحف ، و« الدولار » ٠ وقد استخدم فى عام ١٩٦٢ الأساليب الميكانيكية للشاشة الحريرية فى الحصول على صور متكررة فوتوغرافية ، لإنتاج فن يتسم بحس شائع متداول ، مثلما نلاحظة فى لوحة « مارلين مونرو » ٠ لقد ركز على الموضة والإعلانات وعرض رسومه من خلال كتالوجات لأزياء ٠ وقد صار زعيما لمروجى فن الصور الشخصية ، التى ترسم أصحابها بعد رحيلهم ٠ واستخدامه لطريقة الطباعة بالشاشة الحريرية ، كان من أجل صنع تجميعات متضاعفة من الصور المتكررة ، أما صورته لمارلين مونرو ، ففيها نزعة ابتذالية ، خففت منها ، إضافة الألوان المنفذة بطريقة وضع مساحيق التجميل ، دون أدنى محاولة لتحسين حجم الرأس ، كما يوجد خطان من اللون يمران عبر الفم ، وكأنهما أحمر شفاه ٠ وكذلك تذكرنا هذه الألوان بالاستخدام المتحرر للون عند الهنود الأمريكيين الأسلاف ٠ ان مثل هذه الصور تستند إلى مدى الألفة بين المشاهد ووجه الشخصية الشعبية المصورة ٠ وهناك لوحات جيمس روزنجويست James Rosenguist وسيلفر سكيز Silver Skies ، عبارة عن صور لإيطارات ودرجات٠ أم روى ليشتنستين Roy Lichtenstein ، فيعرض علينا مقاطع من قصص مصورة فى أحجام مضخمة ، ومنها موضوعات عن رعاة بقر ، أو للهنود الحمر ، ومنذ عام ١٩٦٠ تضمنت أعماله صورا فكاهية ، كارتونية منها الميكى ماوس ، وروناالد دك ، وبجز بونى كعلامات تواجه الجمهور فى



٢٤ – آندى وارهول ، مارلين مونرو (١٩٦٢)

عالمه بشكل متداول . ولوحته امرأة فى الحمام ١٩٦٧ ، تكشف عن دراية فى التوافق التركيبى بين ماهو شائع ومتداول فى الموضوع ، وما هو فنى وجمالى من ناحية الصياغة والأداء لعناصر التكوين . وقد تميزت أعماله بالصخب اللونى الذى يميز الإعلانات بألوانها الصريحة .

أما فى بداية تطور هذا النمط الفنى ، فقد عثر الفنانون على منابع لصورهم فى أعمال الجيل السابق ، حيث التركيز على المحتوى الفكرى ، وعلى المشكلات الشكلية لتنظيم الصور فى بناءات تصويرية جديدة . ومن هنا كانت لوحاتهم تبدو تجريدية . اذ أن صور الوجود الواقعى قد استخدمت من خلال التركيبات البنائية للتكوين بنفس الطريقة التى استخدمت فى الفن التجريدى كعناصر لاتمثيلية . وفى مثل هذه الصياغة لم يكن مستغربا أن تلعب طريقة التلصيق Collage جانباً هاماً ، فالكولاج يتيح مجالا لعرض العناصر المفردة والمتفرقة معاً ، فى تكوين مندمج ومتوحد . ولايهم فى تحقيق هذا الإندماج بأسلوب الكولاج كون العناصر ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد ، فإنه بالأسلوب التجميعى assemblage تظهر العناصر فى تركيب يشبه النحت البارز relief .وقد استخدم بالفعل فنانو البوب Pop كلا التقنيتين (الكولاج والآسمبلاج) وطوعوهما لفن التصوير .

كان النحات الإنجليزى ادواردو باولوتزى Eduardo Paolozzi يهتم بالثقافة الشعبية . وفى أثناء دراسته للفن فى أدنبره منذ عام ١٩٤١ ، كان أساتذته يظهرون له عدم استحسانهم لإستنساخاته لصور الطائرات ،

ولاعبى الكرة ، ونجوم السينما . أما فى أواخر الأربعينيات فقد أنجز عمله التجميعى ، الذى نفذه بطريقة التلصيق (كولاج) وسماه « كنت العوبة رجل ثرى » (١٩٤٧) . وقد استخدم فيه صور الإعلانات وأوراق اللف وقصاصات المجلات المشهورة ، ومواد مشابهة . وكان لهذا العمل وقعه المؤثر ، فمن خلاله استطاع الفنان ان يعكس اخلاقيات المجتمع الإستهلاكى الوفير ، الذى لم يكن قد وصل بريطانيا حتى العقد الأخير . ولكن كان قد نشط من قبل فى الولايات المتحدة ، وقد تمثل فى رموز الآله ، والعلامات التجارية مثل « الكوكاكولا » .

وحتى عام ١٩٤٧ كان استخدام الأساليب التلصيقية Collage يمثل ظاهرة متفردة ، إلى حد كبير .. وقد جمع « روبرت روشنبرج » Robert Rauschenberg فى عام ١٩٥٠ ، فى صورة واحدة عناصر جلبها من مصادر متنوعة ومتناقضة . وكان يقصد من هذه الطريقة أن يخلق معنى جديدا بصورة مفاجئة . وقد استخدم صور الأشياء التى تستعمل فى الحياة اليومية التى تبدو مألوفة وعادية ، وبتصويره لها رفعها من مستوى الرؤية المبتذلة الى مستوى الموضوعات الجمالية المثيرة ،وقد استخدم طريقة الطباعة بالشاشة الحريرية ، ليحصل فى لوحاته على تكرار تفاصيل معينة على مسطحات واسعة .

ومع عام ١٩٥٣ استطاع باولوتزى Paolozzi ان يقنع فنانين آخرين بمغزى الثقافة العامية ، من خلال عضويته فى الجماعة المستقلة (IG) فى

معهد الفن المعاصر بلندن · وقد انضم اليه عدد من المعماريين والمصممين ، إضافة إلى فنانين · والناقد لورانس آلواى Lawrence Alloway · وفى هذا العام ألقى محاضرة ، عرض فيها برنامجه ، مستعينا بعدد كبير من الصور التى استخدمها فى أعماله الكولاجية ·

وأما عام ١٩٥٥ فكان البداية لبزوغ نظرية « فن البوب » Pop art ، والتى فحواها انه يمكن للفن الجميل ان يقوم على مصادر الفن التجارى والفن الشعبى ·

وفى عام ١٩٥٦ أقامت الجماعة المستقلة IG معرضا بعنوان « غدا » فى قاعة « ويتشابل »White Chapel للفن فى لندن · وكان مقسما إلى ١٢ قطاعاً ، يشكل كل قطاع بيئة معينة ، وقد أنجز هذا العمل فريق يجمع فيما بينه ، المصور والنحات والمعمارى · وعمل ريتشارد هاميلتون Richard hamilton مع جون ميكالى John Mchale والمعمارى جون فولكر John Volker فى انجاز القطاع ، الذى اشتمل على فيض من الصور المأخوذة من المجلات العامة والقصص المسلية المصورة ، ودعايات الأفلام ، ووسائل الإعلانات الأخرى مع صندوق جوكى Juke- boy يعمل بصفة مستمرة · وقد قصد هاميلتون بكل ذلك ان يبرهن على أنه باستخدام مادة غشيمة يمكن أن يصنع نوعاً جديداً من الفن ·

ويعد الإعلان الذى صممه هاميلتون للمعرض ، بطريقة الكولاج ، علامة فى تطور هذا النوع من الفن . اما العمل الآخر الذى عنوانه « ما الذى جعل بيوت اليوم تبدو هكذا ، قدر ما هى مختلفة جدا فهى تستهوينا ؟ » (١٩٥٦)، فقد نفذه أيضاً بطريقة الكولاج ، بتجميع من الصور التى تعطى إجابة عن السؤال الذى يطرحه العنوان ، حيث وضع قائمة بالأنساق الضرورية ، لتمثيلها فى العمل الفنى ، وهى : رجل وامرأة ، الغذاء ، التاريخ، جرائد ، سينما ، أدوات كهربائية منزلية ، سيارات ، قصص مصورة عن عالم الفضاء ، تليفزيون ، تليفون . وقد حصل على الصور التى تناسب كل نسق من المجلات المصورة . وقد استخدم القائمة ذاتها كتالوجات للمعرض، وأصبح هذا الكولاج بعد تقديمه فى صورته النهائية بمثابة التمثيل الصادق لنظرة فنان « البوب » تجاه العالم ، وقد تبع هاميلتون هذه القائمة بقائمة أخرى يحدد فيها « البوب » والثقافة الشعبية ، وأقام فى ضوئها معرضه التالى فى العام نفسه (١٩٥٦) . ورغم كون هذا المعرض لم يحظى بمكانة ذات أهمية ، إلا أن القائمة المقترحة أخذت مكانتها من الشهرة والانتشار . وذكر فى هذه القائمة الموضوعات الأساسية ، مصحوبة بتفسير مختصر ، وهى :

* **شعبى (متداول - شائع)** **Popular**

ويقصد به مايرسم من أجل الجمهور

* **عارض (مؤقت - زائل)** **transient**

* الإستهلاكى Expendabl
سهل النسيان
* الرخيص Low Cost
* منتج بالجملة mas Production
* الظريف . سريع البديهة Witty
* الحيلة الماهرة . الشعوذة Gimmick
* الفاتن الرائع Glamorous
* العمل التجارى الكبير Big Business

ومنذ العام التالى (١٩٥٧) نفذ هاميلتون لوحات كولاجية ، تناول فيها النوعيات التى ذكرها فى قائمته السابقة .، ومن هذه لوحته المسماة « هى » She (١٩٦١) التى تعد نموذجا للطريقة المعقدة ، الغنية بشكلها ومحتواها . وقد تعمد الفنان تحويل الحرف الأول فى عنوان اللوحة إلى علامة الدولار . ومن الملاحظ ان صورة المرأة ، موضوع اللوحة مأخوذة عن إعلان لشركة ثلاجات تعرف بـ « دوامة البحر » . وهناك أيضاً صور إعلانات أخرى لفرن توست ، ومكنسة ، وأيضاً صورة امرأة أخذت عن صورة فوتوغرافية لموديل تدعى فيكى دوجان - ، مشهورة بـ « فيكى الظهر » نظرا لتخصصها كعارضة للملابس خفيضة الظهر . وكان يقصد من إدماج الصور الفوتوغرافية والصور المقصوصة من المجلات داخل التكوين ، إقناع المشاهد بالحقيقة السافرة ، وهى أيضاً من الأمور التى تميز فن « البـــوب » . وقد



٢٥ – ريتشارد هاميلتون ، هي (١٩٦١)

ظهرت كل هذه الصور فى اللوحة على هيئة لمحات أو ومضات ، وعولجت بطريقة تحاكى طريقة الكولاج ، حيث رسمت العناصر منفصلة ، ثم استحضرت معاً على سطح اللوحة . وروعى فى رسم هذه العناصر دقة التفاصيل واستعملت تقنيات متنوعة فى آن واحد . فظهرت المرأة متمثلة فى جزئين فقط ، الكتف والصدر ، وقد لونا بطلاء مرشوش برقة ، اكتسبت بها بشرة الجسم لوناً أملساً وبراقا . أما الجزء السفلى فقد استخدمت فيه طريقة الكولاج خفيف البروز ثم لون بالأبيض . وصورت الثلاجة من داخلها وظهرت علبة التجميد بطريقة فوتوغرافية . وعلى الباب المفتوح رسمت زجاجة كوكا كولا ، بطريقة تقليدية ، مثل التى اعتدناها فى صور الطبيعة الصامتة . أما التوستر ، فرسم بألوان فضية .

وهناك آلن جونس Allen Jones وديريك بوشير Derek Boshier اللذان كانا يستخدمان فى لوحاتهما الصور ، كأساس لنمط من الفن ، يتميز بمساحاته الملونة الرحبة . وفى اللوحات التى نفذها جونس Jones ، ومنها «رجل وامرأة » « Man Woman » (١٩٦٣) ، توصل إلى تحقيق التآلف الناجح بين الصورة التشخيصية Fiqurative Image ووقع القيم البصرية البحتة المجردة ، التى تحققت فى أبعاد قياسية شاسعة . و كانت لوحة رجل وامرأة ، نموذجا مبكرا للموضوع الرئيسى فى لوحة « دبوس – قائم » . أما « بوشير » Boshier فقد كانت لوحته « Identi - Kit Man » تقوم على إعلان لمعجون الأسنان ، مثلما يوحى عنوان اللوحة ، رسم بطريقة توضيحية،

وبالطريقة المثيرة التى يحركنا بها المعلنون ، من أجل خلق أسواق جماهيرية، يعثر فيها كل فرد على ما يطابق ذوقه .

وعندما استخدم الفنانون المنتجات التى تباع فى الأسواق ، بشكل متداول بين الناس ، لمادة لوحاتهم ، كان يقصد بذلك تقديم واقع جديد يمتزج فيه المجرد بالمحسوس ، هكذا قدم الدنبرج oldenburg قوالب من الجبس من كل أنواع الغذاء والخضروات . واضعا إياها فى ثلاجات من النوع الرخيص بأسلوب غير متوقع كمادة للفن التشكيلى .

أما صور بيتر فيليب Peter Phillip فقد رسمت من اللعب التى تستخدم فى التسلية والترفية ، ومن القصص المصورة ، والإعلانات ، وصور نجوم السينما ، وعلى خلاف جونس وبوشير ، نجده ينفذ رسومه بطريقة غاية فى التركيز والدقة ، وقد حبكها بمعالجة تلوينية براقة وملساء . وهذه الطريقة فى التنفيذ تعكس مباشرة الطبيعة المميزة لمثل هذه المصادر التى تمثل موضوعات أعماله . وقد وضع الصور فى هياكل جريئة مجردة ، اتخذت هيئة الرنوك بألوانها وأشكالها التى تساق من نفس المصادر . وفى لوحة « مرق اللحم للأسطول » Gravy For The Navy (١٩٦٣) تناسب الأشكال النجمية مع موضوع فيلم « صعود دبوس » Pin - Up ، والشكل الهندسى ذو الحركة الإشعاعية فى قمة اللوحة ، مستوحى من الديكور السينمائى . ومن المعروف ان باتريك كولفيلد Patrick Caulfield لم يتحصل على صوره من مصادر « البوب » المعتادة ، فقد كان الشائع بين

معاصريه الإهتمام بكلا الفنين التشخيصى والتجريدى ، أما اختياراته هو فكانت مألوفه جدا ، وقد عالجها بالطريقة التى تجعل المشاهد واعياً تماماً بالإختلاف بين الشىء الحقيقى ومايراه مرسوما على سطح اللوحة .

وفى لوحة « مزهريتان » (١٩٦٢) قد جعل كولفيلد من قضية التفكير حول طبيعة الفن ، وحول العلاقة بين الفن والواقع ، جزءا من موضوع عمله، عندما جمع بين رسم زهور الأقحوان بواقعية ، وبأسلوب محكم ودقيق ، بينما رسم المزهريتين بتجريدية وغاية فى التبسيط . ونتج عن ذلك لوحة ، من يتأملها ينشغل انتباهه بتساو فى القوة ، نحو الصور التى تتضمنها . انه نوع جديد تماماً من الفن الذى يصاغ من خلال عالم الحياة اليومية ، والعالم الخاص بالفنان ومايؤديه فى هذه الحياة ، وكيف يتم تنظيمه بنوعيات شكلية تماماً من الأعمال . وهذه اللوحة ، بعبارة أخرى ، نموذج كلاسيكى لما يسمى بـ « الواقعية المجردة » abstract realism فى « فن البوب » . والعمل يعتبر تجريدياً تماماً ، رغم أن التحويط بالخطوط السوداء المزدوجة ، ربما يمثل فى آخر الأمر ، سطح المنضدة التى تقف عليه المزهريتان .

وتتميز لوحات دافيد هوكنى David Hockeny الذى يرجع إلى أوائل الستينيات ، بالطبيعة الغريزية التى تظهر وكأنها قد تولدت فى أحضان البيئة المتمدينة . واشتملت لوحاته المبكرة على صور من موسيقى البوب ، والإعلانات والأغلفة ، وعلى مشاهد من مظاهر النمط الحياتى الخاص بالفنان ذاته ، وخاصة بالحوادث العرضية فى تلك الحياة . وتتضمن أيضاً



٢٦ – دافيد هوكنى ، اوس كلارك وسيليا بيرتويل



٢٧ – دافيد هوكنى ، الموكب العظيم لأرباب المناصب (١٩٦١)

اشارات عرضية تتعلق بمناسبات خاصة مستوحاة من الفن والأدب ، ومن أعماله الأولى « نحن ولدان متشبسان بعضنا ببعض » We two Boys Together (١٩٦١) وهو نموذج لهذه المرحلة التى تتميز بنوعية تصويرية متحررة ، وبدرجة ملحوظة من التجريد . وذلك أيضاً ينطبق على الكتابات التي استخدمها كجزء من التركيب الصورى ، على سبيل رسائل لفظية . ويفسر هوكنى تلك الكتابات داخل لوحاته على أنها تضيف إلى معنى العمل قدراً أكبر من الوضوح . وغالباً كانت العبارات مأخوذة عن شعر والت ويتمان Walt Whitman :

(We Two Boys Together Clinging / One The Other Never Leaving)

ومنذ عام ١٩٦٥ ظهر فن هوكنى أقل حرية ، وأكثر حدة وتركيزا ، ومن حيث التلوين أكثر ثراء ، ومن حيث التقنية أكثر تهذيبا . ودارت الموضوعات حول السيرة الذاتية بأسلوب تشخيصى سافر ، يصور الفنان مع علاقته بعالمه الإجتماعى ، ويتحرك فى اطاره . وتمثل بعض أعماله فى هذه المرحلة عددا من روائع الفن التشخيصى الحديث . ومن تلك المرحلة لوحته التى تعتبر صورة شخصية لصديقين حميمين ، هما مصمما الملابس أوسى كلارك وسيليا بيرتويل .

وقد عرض واين ثيبود Wayne Thiebaud لوحات ومنحوتات من الفطائر المحشوة باللحم ، أو بعض الفاكهة ، وقد جعل نحته للأشياء اللينة الهشة ، تبدو صلبة ، والأشياء الصلبة تظهر لينة . وقد جمع بين أشياء حصل عليها بالصدفة من كل مايحيط به .

وهناك المسبوكات البلاستيكية التى قدمها جورج سيجال George Segal بالحجم الطبيعى لأصدقائه ، ونقاد الفن ، والفنانين ، والموديلات ، وسائقى الباصات · وقد وضعت وهى جالسة على مقاعد ، فى تناسب مع حوائط ، ونوافذ ، وأثاثات ، وأشياء أخرى ، من أجل الإيحاء بالفراغ ، وبالقياس النسبى · ويمجد كليز الدنبرج Claes Oldenburg العديد من الموضوعات ، العادية ، والتى لم يتناولها الفن من قبل ، فيكسبها رونقا ، مثل الهامبورجور أو شق موز، أو قطعتين من لحم الخراف فى مقلاة · وله منحوته رخوة ، من قماش ، وبلاستيك وخامات أخرى مرنة ، مع آلات منزلية·

وقد ابتدع ادوارد كينهولز Edward Kienholz بيئات حقيقية ، وبالطريقة التى تثير فى المشاهد قلقلاً وتوجساً ، وتوحى له بأوقات عصيبة من خلال الذكريات التى تقتحم محيط وعيه ·

منذ عام ١٩١٦ قامت حركة فنية حديثة عرفت بالدادائية dadaism أعلن عنها فى أحد مقاهى زيورخ ، بين مجموعة من الفنانين والشعراء ، ابان الحرب العالمية الأولى · وكانت الدادائية بمثابة إنفجار تلقائى انتشر انتشار النيران فى الهشيم ، ليس بين الرسامين والشعراء الألمان وحدهم ، وإنما عبرت هذه الحركة الحدود إلى باريس ونيويورك · وقد اجتمعوا على مبدأ ان اللا شىء هو كل شىء · أما لفظه دادا DADA فقد عثروا عليها صدفة أثناء تقليب أحد أعضائها صفحات قاموس ، وهى كلمة يستعملها

الأطفال فى فرنسا للإشارة إلى الحصان الخشبى . وقد تزعم الحركة الدادائية فى زيورخ الشاعر الروسى كرستيان تزارا ، والمثال الألمانى هانز آرب . وإذا كانت التكعيبية على يد بيكاسو قد بلغت حداً من تشويه مظهر الطبيعة فى الرسم ، إلى أن ابتدع أسلوب الكولاج ، بلصق قصاصات من الصحف وبقايا الأقمشة على سطح اللوحة . فإن مارسيل دوشاب أحد رواد المذهب الدادائى ، قد عرض عام ١٩١٤ حامل قوارير معدنى على أنه تحفة فنية ، بل وقع عليه بإمضائه .

ان الطبيعة المتمردة للحركة الدادائية على العقل ، قد تمشت مع الشعور بتبديد الأحلام ، الذى أصاب المجتمعات بعد الحرب العالمية . بل ان الناس فى ذلك الوقت ، كانوا يبحثون عن مادة للتسلية ، تفرج عنهم همومهم، فعثروا عليها فى المعارض الدادائية ، بما تتضمنه من مشاهد عجيبة ، وأعمال فنية غريبة . غير أنه لم يكتب لهذه الحركة ان تبقى إلا لزمن وجيز ، حيث بلغت أوج ازدهارها فى ١٩٢٠ ، أثناء معرضها فى باريس ، الذى فيه عرضت لوحة للموناليزا ، أضاف اليها دوشامب شاربا ، مما أثار الإستنكار بين المشاهدين . وفى عام ١٩٢٢ نشب نزا ع بين زعيم الدادائيين الألمان «تزارا » و« واندريه بريتون » الذى كان رائدا لجماعة الدادائين الفرنسيين، حسم لصالح بريتون . وهكذا استطا ع « بريتون » بمساعدة « أراجون » و«بول الوار » اجتذاب العديد من الدادائيين الألمان إلى الجماعة الفرنسية .

فى الحقيقة ان « فن البوب » مدين كثيرا للدادائية Dadaism التـــى سبقتـه بخمسين عاماً ، رغم أن روح الثورة والتمرد فى كلا الإتجاهين غير متشابهة تماماً ، مثلما ان الزمان والظروف تختلف بالنسبة لكل منهما . إلا ان كلا المذهبين يوحيان بأن البشر قد استحوذت عليهم الميكنة ، التى هى من ابتـداعـهم . لقـد عـرض الفنانون فى المذهب الأول (الدادا) الهـزىء والتهكمى من الألبسة ، والعدد والأعراف الاجتماعية ، مع شىء من الإثارة المحركة للنفس بشدة . وقد فعل فنان البوب الشىء نفسه ، غير أن المشاعر المتأججة قد حيدت، أو غابت ، وحلت محلها مشاعر الرضاء والقبـول . وان كانت الأبعاد الرمزية والمحتوى المجازى فى الإتجاهين متشابهة ، ولكن الغرض المقصود كان مختلفاً . فإستخدام الأشياء الشائعة التى يعثر عليها الفنان صدفه ، كمادة فنية تعبر عن معنى بصرى ، فى الغالب يمكن استبداله من أسلوب لآخر . ومن أمثلة هذه النوعية من فن البوب لوحة بيتر بليك ، التى تعرف « صورة ذاتية بالنياشين » (١٩٦١) .



٢٨ – بيتر بليك ، صورة ذاتية بالنياشين (١٩٦١) .

الفن والبحث فى عالم النقاء الذهنى

فى الغالب أن التأكيد على الأنساق الرياضية ، والعلاقات التناسبية فى الفن ، وبهذا الشكل الذى تطور منذ أوائل القرن العشرين ، كان له أصوله ، التى ترجع إلى تاريخ قديم ٠ فمنذ عهد الإغريقيين القدماء ، ذكر أرسطو وقتذاك : « أن الأشكال الأساسية للجمال تنحصر فى النظام ، والتماثل ، والأحكام ، والضبط » ٠ لقد أراد الفنانون ان يربطوا الفن بعلم الرياضيات ، وذلك من أجل ان يتوصلوا إلى تناسبات مثالية ٠ رغم أننا نصادف اليوم بعض الناس ، الذين يرتابون فى موثوقية الرابطة القوية ، التى تربط بين الفن التشكيلى والعلم الحديث ٠

ومع ذلك ، فهناك حقيقة مؤكدة على استخدام فنانى الإنبطاعية ، ومنهم مونيه وسورا وسيزان ، للنظريات العلمية البصرية ، فى ابداعاتهم التى مارسوا فيها اللمسات المتكررة والمتقطعة من الألوان ، والتى بدت للمشاهد ، وقد اكتسبت قيم الضوء والجو المتهزهزين ٠ فبينما كانت النزعة الطبيعية فى الفن الواقعى الفرنسى ، التى نشأ المذهب الإنبطاعى فى أحضانها ، تقوم على أساس التجربة الحسية البصرية المباشرة ، نجد الإنبطاعية ، على العكس تعتمد أكثر على المعرفة النظرية ، المتمثلة فى أسلوب رسم ضوء الشمس وهو يتخلل بين عناصر الطبيعة ٠ وقد كان أصحاب المذهب الإنطباعى فى حاجة مستمرة إلى دراسة الألـــوان بطريقة



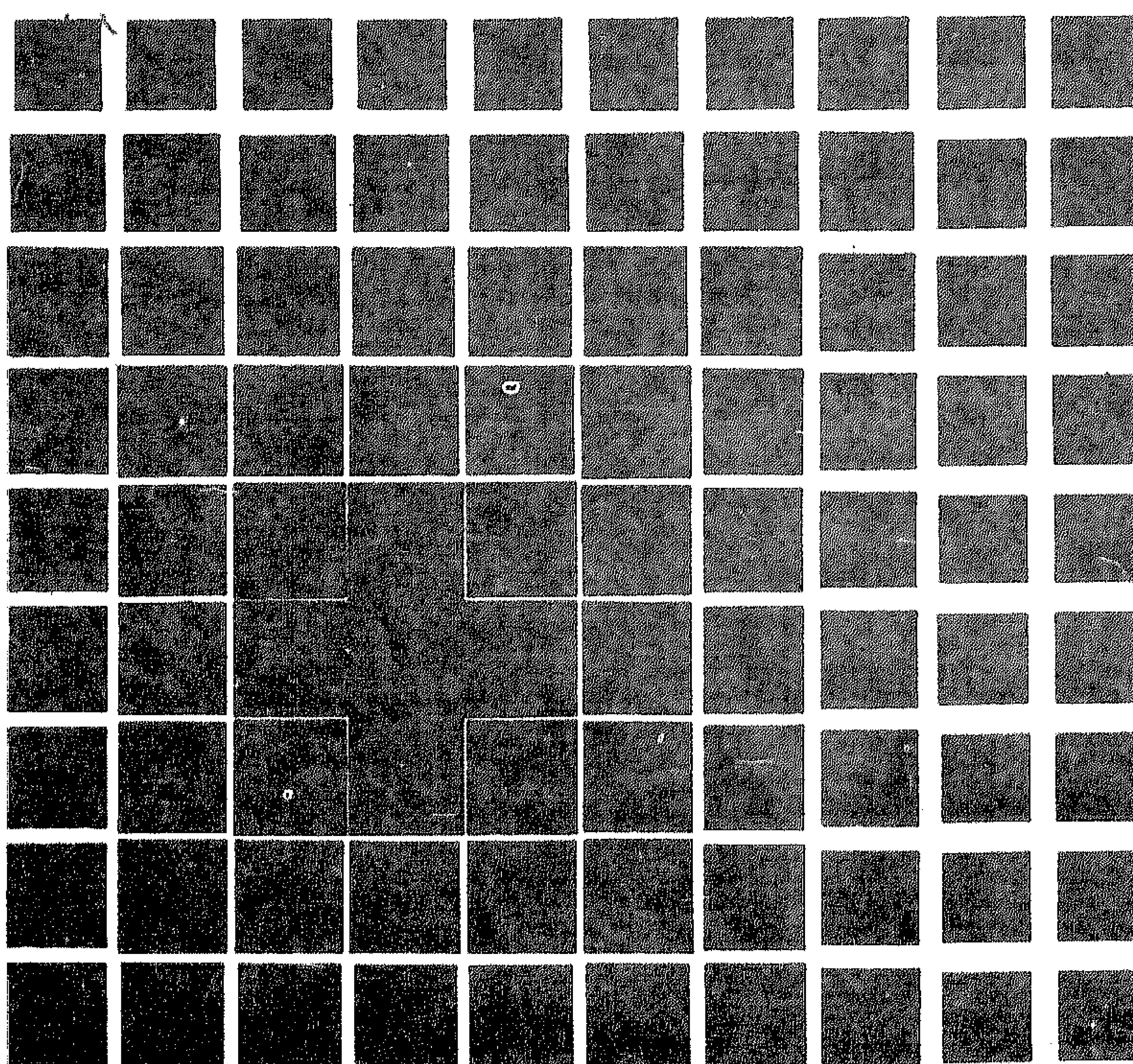
٢٩- چورج سورا ، حفلة راقصة (١٨٩٠)



٣٠- جورج سورا ، الاستعراض (١٨٨٨)



٣١ - بول سيزان ، طبيعة صامتة (١٨٩٩) .



٣٢ - فاساريلى

SUPERNOVAL

(١٩٥٩-١٩٦١)

علمية ، لمعرفة التغير الطارئ على الأشياء أثناء تغيير الضوء الساقط عليها .

وقد التزم « جورج سورا » George Seurat (١٨٥٩ - ١٨٩١) بأشد القواعد صرامة فى مذهبه ، الذى عرف بـ « التنقيطة » . فيعمل على تقليل الواقعية الملموسة للأشكال ، من خلال التحليلات النهائية ، حتى تتخذ مدلولاً تشكيلياً بحتاً . وأصبح الإختزال والتسطيح للموضوعات والأشياء فى أعماله الإنطباعية ميزة رئيسية . اذ أن الألوان تختزل استنادا إلى قواعد محددة ، تشبه قواعد الموسيقى . وقد هيمن أسلوب التشكيل البحت على لوحته « عصر يوم أحد » ، التى بدت خطوة فى اتجاه « الفن النقائى » ، وفى اتجاه كل الأساليب التى تولى إهتماما للجوانب الذهنية فى مجال الفن. كما ان لوحة الإستعراض التى رسمها الفنان عام ١٨٨٨ ، ربما تكون العمل الوحيد فى القرن التاسع عشر ، الذى يبشر بمذهب النقائية Purism فى الفن . إذ ان هذه اللوحة ، قد أذنت بميلاد المدرسة الجديدة التى بدأت منذ عام ١٩٠٨ ومابعدها ، ففيها يتضح منتهى الإحكام الأسلوبى ، الذى وصل إلى حد التعسف فى توازناته ورزانته .

واستخدام المنهج العقلانى واضح ، فى الدراسات المتأنية التى كان يجريها بول سيزان (١٨٣٨ - ١٩٠٦) ، فى معالجة كل نغمة لونية ، وكل خط محيطى على مسطح لوحاته . وقد أصبح لكل عنصر فى اللوحة دور واضح ، وعلاقة محددة تربطه بالعناصر التى تحيط به . وسيزان يشبه

العناصر فى لوحاته بأصابع يدى شخصين يتصافحان ، دون ان يتركا أى فراغات بينهما . إذ أن حذف أى عنصر فى اللوحة ، وبهذه الطريقة ، يهدم الكل ، وهكذا تأخذ الأشكال فى العمل حياتها الخاصة ، واستقلاليتها . والذى يؤكد على الأسلوب المنهجى فى فن سيزان ، أيضاً ، استخدامه بشكل منتظم للضربات القصيرة من الفرشاة ، ليصنع مساحات متساوية فى الحجم ، ومتكررة فى تجاور ، فى إتجاه مائل ومتواز . وهذا الإضطراد فى ضربات الفرشاة هو السبب فى اكساب لوحاته هيئة نسجية تشبه ملمس نسيج الأبسطة . ومن شأن هذه الصياغة أن تبرز إحساساً بحركة إيقاعية. ولم يكن سيزان هنا يهتم فى اختيار الموضوعات ، بهيئة الشىء المرسوم ذاته، ولا بجماله ومحتواه ، ولا بما يكمن فيه من أبعاد درامية ، أو معان مجازية ، وكذلك لم يكن ملزماً برسم الأشياء ، بحسب ما هى عليه فى الواقع شكلاً ولوناً . وإنما كل مايعنيه هو التوصل إلى مايربط بين أشكاله وألوانه فى الفراغ الذى يحويها . وعمد سيزان إلى رد أشكال الأشياء إلى أبسط شكل لها ، متغاضياً عن التفصيلات البصرية ، بطريقة هندسية اختزالية ، وفى عناصر تركيبية أساسية .

ويتمثل توجه سيزان نحو النزعة التجريدية ، من المبدأ الذى يتخذ فيه العمل الفنى أهميته من ذاته ، دون اضافة العناصر ، التى يقصد منها إيهام المشاهد ، بأنه ينظر من خلال نافذة إلى الطبيعة ، بل ان يجعل الناظر على العكس ، يدرك أنه أمام سطح لوحة . وان الموضوع قد تم انجازه فى حدود

هذا السطح ، ليس إلا ٠ وهكذا اكتسبت الأشياء فى لوحاته حجماً يناسب أهميتها فى الرسم ، دون اى تقيد بطرق المنظور الهندسية التقليدية ، والتى كانت قد أفرزتها فنون عصر النهضة الإيطالية ٠ وأصبح كل جزء فى اللوحة بهذه الطريقة يحصل على أهمية تماثل أهمية سائر الأجزاء على سطح اللوحة ٠ وقد اعتمد سيزان أيضاً على تحديد موضع الأشياء فى عمله على أساس الظاهرة اللونية ، التى مفادها ، ان الألوان الباردة من شأنها ان تتراجع ، بينما تبدو الألوان الحارة تبرز ٠ وهكذا أصبح للمشاهد أن يرى السطح والعمق معاً ٠ وقد استخدم الفنان الألوان بدرجات مختلفة ، يكررها فى مواضع مختلفة من اللوحة ، فيربط أشياء فى خلفية اللوحة ، بأخرى فى مقدمتها ٠ ومن هنا ينشأ الشعور بقربها وبعدها فى وقت واحد ٠ وكان لفن سيزان فى عصره تأثير قوى ، حتى أصبح من الصعب بعد انتشار مفاهيمه، رؤية الحقيقة من خلال العالم الخارجى المرئى وحده ، وإنما الأهمية أعطيت للكيفية التى يرى بها الفنان الشىء المرسوم بطريقته الخاصة٠

وعندما أسس ڤالتر جروبيوس « الباوهاوس» (مدينة التصميم والفن والعمارة) بمدينة ڤيمر (بالمانيا) عام ١٩١٩ ، كان ينادى بوحدة الفنون ، وبالدعوة إلى محو الفروق التقليدية بين الصانع الحرفى والفنان ٠ وكان الدارس هنا يتلقى العلم على يد اثنين من المعلمين ، أحدهما صانع والآخر فناناً ، يأخذ عن الأول كيف يتناول المواد والأشكال والألوان ، ومن الثانى

المعايير الفنية والجمالية . ومن فنانى الباوهاوس كاندنسكى ، وبول كلى ، وجوزيف البرز ، وموهولى ناجى ، وليونيل فيننجر . وقد دأبوا مع جروبيوس على ايجاد علاقة حقيقية بين الشكل والوظيفة من ناحية ، وبين الشكل والمادة وأساليب الإنتاج من ناحية أخرى .

وفى مدرسة الباوهاوس وضع فاسيلى كاندنسكى (١٨٦٦ – ١٩٤٤) نظرياته ، فى دروس الرسم التحليلية . وقد ألف كتاباً فى الفن التجريدى بعنوان « الجانب الروحى فى الفن » فى التأثيرات النفسية للون ، نشره عام ١٩١٢ . وله كتاب آخر بعنوان « النقطة والخط والسطح » (١٩٢٦) ، الذى تميز بعباراته التجريدية ، وفيه يبشر بوحدة الفنون عن طريق تكافؤ اللغات التى تستخدمها . ولكاندنسكى نظرية عن الطاقة « الذاتية الدرامية » للخطوط ، والتى يتطلع من خلالها الى جمال منعزل عن الطبيعة الزمانية والمكانية ، وذلك بتجاوز الإنسان فى تناوله لعناصر الفن ، التعبير عن مشاعر الفرح والألم ، من أجل التوصل إلى التعبير عن حقيقة الوجود المادى الظاهرى لتلك العناصر ، فى حد ذاتها ، وفى نقائها التجريدى ، وقد قطعت صلتها بالواقع تدريجياً . وهنا استخدم الفنان الألوان والأشكال المجردة فى لوحاته ، وكأنها أنغام موسيقية ، مطورا تجارب ، التى استغنى فيها عن الأشكال الطبيعية . إلا أن العمل الفنى عند كاندنسكى كان يتم ابداعه بقوة حيوية وثقة ، وكأنه أحدى ظواهر الطبيعة . أما الخطوط والأشكال فتتمتع فى رأى كاندنسكى ، بخصائص روحانية يمكن ادراكها ، بل والتأثير بها

على روح المشاهد ٠ وقد ظهرت الأشكال فى أعمال كاندنسكى فى الفترة من ١٩١٤ - ١٩١٨ ، التى قضاها فى روسيا ، هندسية ، وأكثر حسابية ، وتميزت تركيباتها البنائية بالوضوح العقلانى ٠ وقد احتلت معرفة قواعد اللغة البصرية مكاناً واضحاً ، فى التعليم النظرى الذى تولاه كاندنسكى أثناء فترة تدريسه فى الباوهاوس (١٩٢٢ - ١٩٣٣) ، وفى هذه الفترة تميزت أعماله بقوة التخطيط ، وبالدنيامية ، وبالسمات التزينية ، كما بدت الأشكال منتشرة فى فراغ غير محدد ، وكأنها تظهر من خلال المجهر ٠ ثم تبع ذلك مرحلة ، انتج فيها تصميمات هندسية محكمة الإتزان ، استخدمت فيها الخطوط المستقيمة والأقواس ٠ وعندما عرض كاندنسكى لوحته بعنوان « تجريد » عام ١٩١٠ ، كانت تمثل أولى خطواته فى الإتجاه التجريدى ، أما لوحته « علاقة سوداء » ، بمتحف الفن الحديث بنيويورك ، ١٩٢٤ ، فهى نموذج واضح للإتجاه التجريدى الهندسى ٠

ان التأكيد الواضح على تبدية الشكل ، كانت له أصوله فى فلسفة «كانط » ، والذى من مفاهيمه الأساسية ، أن الأهلية الجمالية هى للشكل فقط ، وفى الفن يقوم الشكل بمفرده بخدمة الغرض ، حيث يستدعى أحاسيس المتعة الذاتية ٠ وقد كان كاندنسكى يرى أن للألوان والأشكال معانى مستقلة عن معانيها الأصلية فى الطبيعة ، وهى تكتسب معانيها الجديدة بصياغة الفنان لها ، لتؤدى دلالة يريدها ٠

والرسام السويسرى بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) كان متشبثاً فى فنه

بنقاء الخط واللون . وكان كلى يعشق الموسيقى ، وكثيراً ما نستشعر تأثير الموسيقى على ألوانه وخطوطه وتكويناته . وقد استعار عناوين لوحاته من أشعاره مباشرة ، وليس بالتقيد بالدلالات أو التفسيرات الأدبية المتعلقة بأعماله الفنية . وقد أفادت النظريات الموسيقية الفنان كوسيلة للضبط والسيطرة . هكذا قام « بول كلى » بمحاولاته الدائبة لربط عالمى الفن التجريدى بالفن غير التجريدى، أو من أجل إزاحة الحواجز بينهما. وكان بإستطاعته أن يصمم الخط فى شكل امتداد خارجى لمطالب روحه الخلاقة، معبرا عن كل عواطفه وأفكاره. وبأقل ارتباط بالإنطباعات البصرية استطاع «كلى» أن يسجل خبرات لم يسبقه إليها أحد، وقد شهد عام ١٩٢٣ رسومه ذات «المربعات السحرية»، وهى تشبه فى نمط تشكيلها «رقعة الشطرنج». وقد استمر بول كلى ينتج هذه التشكيلات التربيعية، حتى آخر حياته. وقد استغنى فى مثل هذه الموضوعات تماماً، عن العناصر القصصية ، التى كنا نصادفها فى منتجاته فى السنوات الأولى، التى قضاها فى «الباوهاوس». أما لوحات « المربعات » فكانت أكثر أعماله تركيبية ، تداخلت فيها سيطرة الأشكال الهندسية ، مع عناصر معمارية تشبه البيوت والنوافذ .

و « جوزيف البرز » Josef Albers (١٨٨٨ - ١٩٧٦) هو أحد الرواد ، الذين يبحثون فى تقنية الإدراك اللونى من خلال الفن . وقد استخدم فى أعماله الفنية ، عمليات الإضطراد الرياضى للألوان والخطوط ، التى تنتج نظاماً إيقاعياً ، وتوصل بهذه الطريقة إلى مقاييس خاصة مثيرة للذهن .

حيث أن مايبدو فى أعماله ، خلفية للشكل ، يتحول فى المرة التالية ليصبح أمامية ٠ وهذه العملية تحدث فى مجابهة أعماله بإستمرار ، ومعها لا يستطيع المشاهد أن يقف على صورة مؤكدة ٠ وكانت أعماله التى أنتجها فى العشرينيات ، بمثابة التمهيد للفن البصرى op art ٠ وبخاصة عندما تابع فى امريكا ، منذ عام ١٩٤٩ ، الأسلوب ذاته ، من خلال دراسة منهجية للأثر الحركى للون ٠ وقد أخضع اللغة التصويرية فى عمله للمنطق الإختيارى، ولعمليات الضبط الإرادى ٠

وكذلك كان للفنان « فيكتور فاساريلى » Victor Vasarely (١٩٠٨) الفضل فى نشأة حركة فن الخداع البصرى op art فى عصرنا ، بتصميماته الهندسية التى لها خاصية الإيهام بالحركة ٠ كما استخدمت الفنانة بريدجيت رايلى (١٩٣١) فى رسومها الألوان من أجل أن تولد الضوء والمزاج والنشاط ، بأسلوب يحفظ للألوان المتفردة حياتها وهويتها الخاصة٠ فقد استخدمت الخطوط الشريطية ، نظرا لأن هذا الشكل يسمح لها ، بوضع الألوان معاً ، متجاورة الحواف ، على مسافات طويلة ٠ وعندما تتقابل الألوان بهذه الطريقة فإنها تتبادل التأثير بعضها فى مقابل بعض ، فتنتج انطباعات وأحاسيس فى العين والذهن ٠ بحيث يمكن أن تؤدى إلى تبديل ظاهر اللون ، أو تغير من حركته فى الفراغ ، أو تسبب للعين ما يجعلها ترى أشياء غير موجودة أصلاً ٠ ان هذه النوعية من أعمال الفن البصرى تحتاج إلى ان ترى بحجمها الطبيعى ، لأنه وحينئذ فقط ، سيكون

فى مـقـدور اللون والحـجم الفـعليين فى اللوحـات ، أن ينتـجـا تلك التـأثيـرات المحسوبة بدقة متناهية ٠

وقطعـاً فـإن أعـمـال فنانى الخـداع البـصـرى ، المتناهيـة فى دقـة تنظيماتها الهندسية ، وفى تبسيط أشكالها ، ومع حدة زواياها ، تتعارض مع المذهبين « التعبيرى التجريدى» Abstract expressionism و «فن العامة» pop art اللذين يؤكدان على الخاصية العضوية فى التشكيل٠

ونلاحظ منذ الستينيات ، ان العديد من النحاتين ، قد أظهروا تفضيلاً واضحا للتركيبات ذات الأشكال الأولية ٠ وحصروا إبداعاتهم فى تنظيمات لمكعبات ، ومستطيلات صماء ، واسطوانات ، وما شابه ذلك ٠ وقد ابتعد النحـات الرومـانى « قـسطنتين برانكوزى » (١٨٧٦ - ١٩٥٧) بأسلوبه فى النحت عن محاكاة الواقع ، واستخدم عناصر تشكيلية مجردة ، لها هيئات هندسية ، وبعضها اختزلت فيها هيئات الإنسان والحيوان ، وقد توصل من خلال مثل هذه الصياغات إلى الجوهر التجريدى فى الحجر والبرونز ٠ كما عمل « جـاك ليبشـتز » (١٨٩١) سلسلة من الأشكال النحـتيـة التركيـبية الفريدة - استـخدم فيـها شرائط معدنية رقيقة لإنجاز منحوتات تجريدية ، ذات شفافية متميزة ٠ وللنحات الامريكى « ديفيد سميث » أيضاً سلسلة تركيبات عمودية تجريدية ، مصنوعة من وحدات فولاذية غير قابلة للصدأ ٠ وقد صاغ الفنان هذه التركيبات بطريقة تقوم على تكرار الوحدة الأساسية ، وعلى تكبير حجم العمل إلى قياسات ضخمة أحياناً ٠ وكذلك « كارو » عرض

أعماله فى أواخر الخمسينيات عبارة عن منحوتات مجردة تماماً ، من صفائح الحديد والصلب ، أو عوارض وأعمدة ، أو قضبان ، لصقت بعضها مع بعض بطريقة اللحام ، فى تركيبات ذات قياسات ضخمة ، ولها بناءات مفتوحة ، وملونة بألوان زاهية .

هكذا يمكننا أن نحدد نمطين أساسيين لبنائية أعمال الفن ، الأول هندسى ، والثانى عضوى . والحقيقة أن هذين النمطين قد ظهرا دائماً معاً، واستمرا متلازمين على مر تاريخ الفن .

ومن المؤكد ان الفن الهندسى ، وتحت أى مسمى آخر ، لم يكن كله من أجل الخداع البصرى . اذ أن هناك العديد من الإستخدامات الفنية لنمط الأسلوب الهندسى ، قد جعلت من العناصر الشكلية فى التصميم موضوعاً للعمل الفنى . وهذا بالطبع يختلف عن ما يتبع فى المذهب التعبيرى التجريدى ، الذى أراد الفنان باستخدامه ان يجعل من حقيقة اللوحة فى ذاتها موضوعاً للعمل .

ان ما شغل الفنانين أمثال : « ريتشار انوزكويز » Richard Anuuszkiewicz ، و« بريدجيت رايلى » Bridget Riley ، و« فرانك ستيلا» Frank Stella و « جون جوود يير John Goodyear ، هو التأكيد على عناصر التبسيط والهندسة ، كأساس لإبداعاتهم الفنية . لقد أرادوا التوصل الى كلاسيكية جديدة ذات تقنيات متقنة تماماً ، بإستخدام عناصر شكلية ولونية بحتة ، وغايتها البحث عن « ماقل ودل » .

ولاننسى هنا ان كازميير ماليفتش Kasimir Malevich (١٨٧٨ - ١٩٣٥) فقد سبقهم فى هذا الإتجاه ، بنزعته التجريدية التى تسعى إلى تحقيق بقاء التشكيل البحت . وقد كان بحثه دائماً عن الأساس غير المتغير للفن .وماليفتش هو أحد الأعضاء البارزين فى جماعة المذهب السوبرماتى، وقد استهدف تخليص الفن ، ورده إلى نقائه ، برسم دوائر أو مربعات على خلفية مستطيلة . أما القيمة الفنية فى أعماله فتنبع عن تنظيم الأشكال البسيطة ، ويعكسها الجمال الخاص بالدوائر والمربعات ذاتها ، مع علاقات التركيب . والفنان يصرح بطريقته التجريدية فيقول : « ان الفن قد يتجه رأساً فى اتجاه نهايته الحتمية ، إذا ما سيطرت عليه أشكال الطبيعة . وعمله بعنوان « أبيض على أبيض » (١٩١٨) ، أى مربع أبيض مرسوم داخل مربع آخر أبيض ، بدرجة مختلفة قليلاً (محفوظ بمتحف الفن الحديث بنيويورك) يمثل آخر ما بلغته « السوبرماتية » فى مجال الفن التجريدى الهندسى من نقاء وبساطة ، بإستخدام العناصر الأولية المشتقة من التأليف الهندسى الطابع . وقد كان بحثه ينحصر فى إيجاد أساس للفن غير متغير. ونظرية ماليفتش ، هى النظرية ذاتها ، التى استنبطها « آدرينهارت» Ad Reinhardt ، بعد ثلاثين سنة ، فى سلسلة لوحاته السوداء ، والتى أظهر فيها التنويعات المصممة على أساس الفروق الدقيقة فى نغماتها الضوئية . مما كان له أثره فى انعكاس حالة من الغموض تنتاب المشاهد ، الذى كان يبدى حاجته إلى الوقت ، لكى يتسنى له التفكير ، والتأمل فيما يعرض عليه بإمعان . وهناك أيضاً « ثيو فان ديوسبرج » Theo Van Doesburg

(١٨٨٢- ١٩٣١) ، و « لازلو موهول ناجى » Lazlo Moholy Nagy (١٨٩٥ - ١٩٤٦) الذى طوع المبادىء التركيبية للعلاقات المجردة فى التصميم ، وباربارا هيبورت (١٩١٣ - ١٩٧٥) .

وكذلك قدم « بارنيت نيومان » Barnett Newmann فناً واحدى اللون. ورغم عدم تقيد الفنانين الآخرين بالقيم الأحادية ، فى نطاق الاستخدامات اللونية والنغمية ، إلا أن صورهم كانت قد انحصرت فى التركيبات اللونية ، والأشكال الهندسية المتناهية فى تبسيطها . ووصل « اميدى اوزونفات» (١٨٨٦ - ١٩٦٦) بنزعته التجريدية إلى نقاء تشكيلى بحت .

والبحث نفسه عن نموذج للفن يقوم على أساس قانون هندسى للتوافق والتناسب . كان له أصوله التى ظهرت فى محاولة ، منذ المرحلة المبكرة للفلسفة الإغريقية ، صيغت فى علاقات هندسية وعددية عرفت بـ « القطاع الذهبى » الذى أعيد إحياءه ، على مر التاريخ ، فى ابداعات الفن ، التى أنجزت فى حقب وأماكن مختلفة . لقد كان الفن الإغريقى ينطوى على اعتقاد ، فى أن النمط المثالى للتعبير الفنى يقوم على أساس عقلى ورياضى. وهذه الفكرة ترتبط بمبدأ يرى أن للجمال نموذج يرضى العقل ، فى تطلبه للكمال ، وقد حظى هذا المبدأ بالتأييد من الأجيال المتعاقبة . على اعتبار أنه يمثل الإختبار العملى ، الذى يوفق بين حيوية الشكل الإنسانى وبين الثبات والشمول الذى يتصف بها مفهوم عقلى . وبهذا ارتقت العضوية إلى مستوى الذهنية . والحقيقة انه منذ عهد فيثاغورس ، فى القرن الخامس

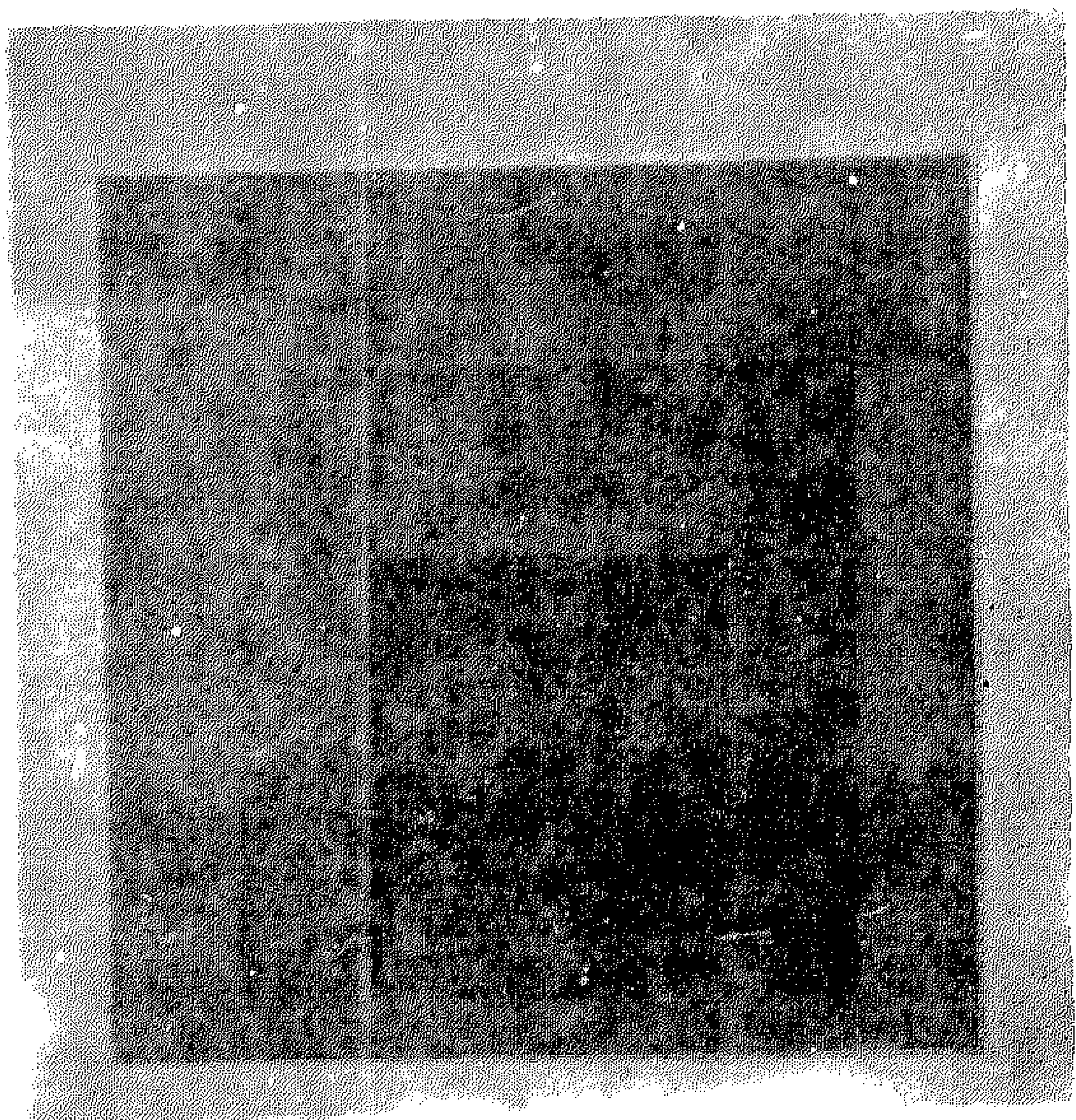
قبل الميلاد ، والفكر الإغريقى يميل إلى الولع بالرياضيات . وبالأشكال الهندسية ، وإلى الإيمان بالنسب القابلة للقياس ، بلغ حد العقيدة ، حتى أن أصبح جوهر الفن ، ليس الا نوعاً من الإيمان بالأرقام المتعسفة ، التى تجسدت فى نماذج الفن . فكان فيثاغورس يرى فى العدد جوهر الأشياء ، وأن معرفة الأعداد ، فى تركيبها وتناسقها تقود إلى معرفة العالم ، فى ماهياته وقوانينه . ونظرية العدد هى الأساس للعلاقة الجمالية .وأن جمال الموجودات يقاس تبعاً لتناسقها عدديا . وهى محكومة بعلاقات رياضية ثابتة، تعلو كل التحولات المكانية والزمانية . وهناك صدى لمثل هذه المبادىء فى كل الفلسفات المثالية ، التى جاءت فيما بعد ، والتى تبدأ من فيثاغورس حتى هيجل . أما اقليدس الذى أعطى الرياضة الفيثاغورية الصورة النهائية، وقد جاء بعده بزمن طويل ، فإنه هو الذى صاغ نموذج الجمال الذى يعرف بـ « القطاع الذهبى » ، وقانونه : « النسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوى النسبة بين الجزء الأكبر والكل » . ولقد زود فتروفيوس Vitruvius فنانى عصر النهضة بفلسفة الجمال التى تقوم على أساس هندسى .

ومع انتصار الفلسفة الديكارتية فى أوربا فى القرن الثامن عشر ، كان من جراء ذلك الحط من شأن الغريزة والخيال ، ورفع شأن العقل . وفى ذلك الوقت يصرح رينولدز (١٧٧٠) بأن عظمة الفن تتوقف على تحقيق السمو فوق كل الأشكال الفردية ، والخصائص والتفاصيل المتنوعة . فتأمل الأشياء فى الطبيعة يكشف عن ما بها من نقائض وشوائب ، وتشوهات ، وضعف ،

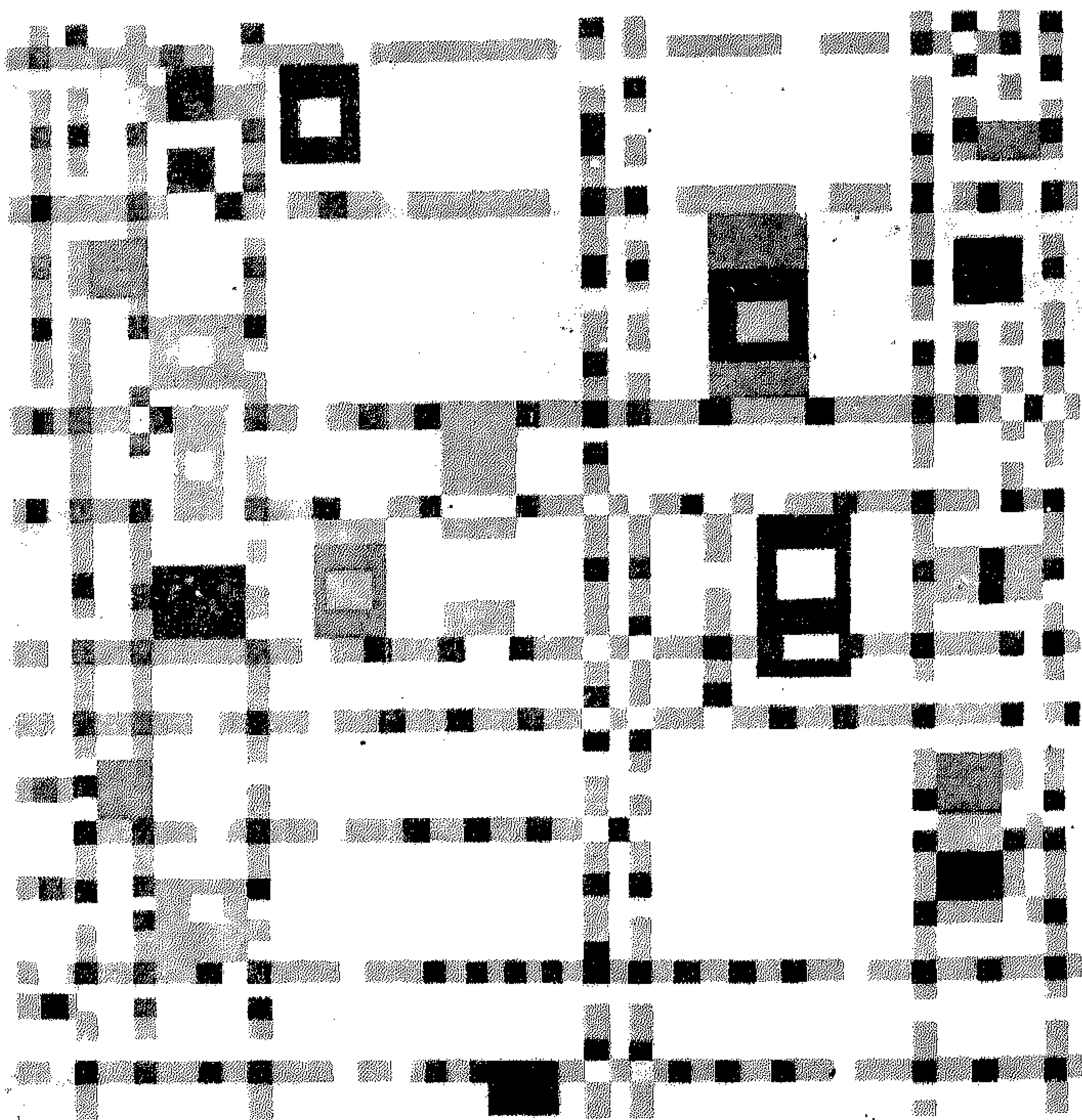
وعدم اكتمال . أما إذا أراد الفنان ان يصل إلى « الأسلوب العظيم » ، فعليه تصحيح الطبيعة ذاتها . وذلك عندما يستطيع ان يستخلص من الأشياء العرضية فكرة مجردة ، أكثر كمالا . والصيغة التى قدمها ، رينولدز عن الجمال المثالى ، لا تختلف فى جوهرها عن تعريف « البيرتى » فى القرن الخامس عشر ، وهما يشتركان فى المبدأ الذى يقول بأن الفنان يستخلص فكرة مجردة .

وقبل ذلك تحدث سقراط Socrates فى محاضرات ومحاورات افلاطون فيليبوس Plato - Philebus ، إلى بروتارخوس Protarchus ، عن الإستمتاع بالألوان والأشكال الجميلة فقال : « جمال الأشكال فى نظرى هو فى الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات ، والأشكال المجسمة الناتجة عنها بواسطة المخارط والمساطر والزوايا . ان هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً ، وإنما هى جميلة دائماً ومطلقاً . لاتعتمد على نزوات الرغبة ، وأعنى الألوان من نفس النوع ولها نفس نوع الجمال والمتعة .

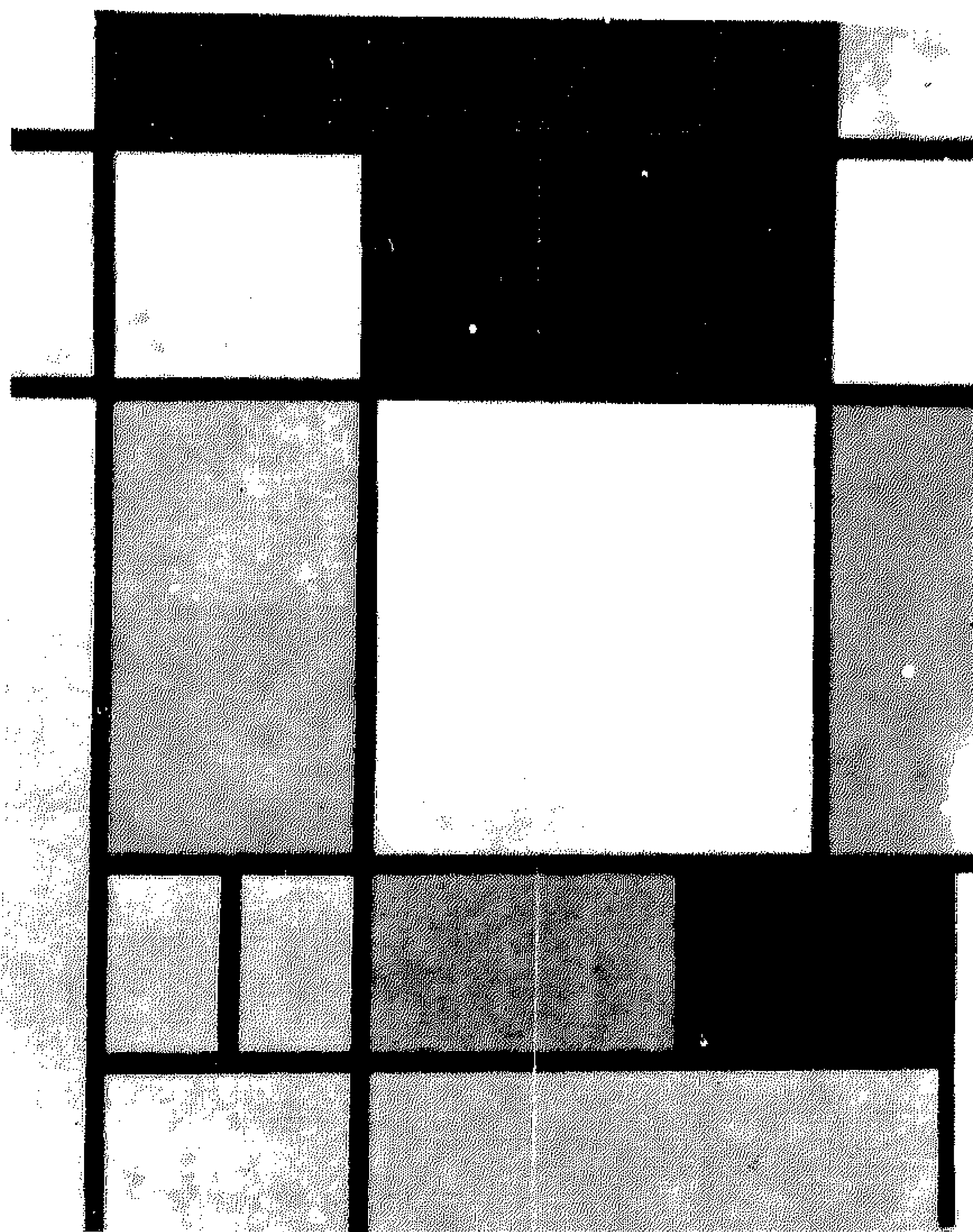
هكذا ومن المؤكد ان لجوهر نمط الفن الهندسى أصول فى الفن الإغريقى ، المبكر ، والبيزنطى ، والقوطى المبكر ، انه فن غير عضوى . ومن هنا يمكننا أن نعثر للنزعة الهندسية فى الفن الحديث على أصول ترجع إلى أطوار متكررة للفن الهندسى على مر العصور التاريخية . فقد ظهرت هذه النزعة قديما كنزعة تدفع الإنسان إلى خلق عالم من القيم المطلقة الباقية ، التى من شأنها أن تعلو على عالم الظواهر المتبادلة ، وبذلك اعاد تشكيل ما



٣٣ -   آلبرز . تحية للمربع (١٩٦١) .



٣٤ -   موندريان ، برودواى (١٩٤٤)



٣٥ – موندريان ، تكوين ١٩٢١ .



٣٦ – موريس لويس – الفا – بى (١٩٦١) .

يراه بصريا ، فى صور مفاهيمية تجريدية ثابتة ، فى مقابل الصور الحسية العارضة ٠

ومن أنماط الفن الهندسى جماعة « الأسلوب » Destil ، ومن أعضائها بيت موندريان ، الذى أطلق على نظريته الخاصة « المذهب التشكيلى الجديد Neo - Plasticism وكل هذه الجماعات تنسب إلى التطورات المعاصرة فى التصميم الصناعى ، ومعاييره فى كل من أوربا وامريكا ٠ أما فنون التصوير والنحت الهندسية فكانت فلسفتها افلاطونية ، حيث استخدم أصحاب المذهب البنائى Constructivism كلمة « الواقع » لوصف مثلهم فى الفن ، غير ان مقصدهم كان ابتداع الواقع « الجديد » باستخدام العناصر المطلقة للمكان والزمان ٠ وقد اعتبروا اللون وسيلة تصويرية ذات طبيعة عارضة ، لذا ابتعدوا عن استخدامه ٠

وأيضاً وصف بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) فنه التشكيلى «الخالص » بأنه « واقعى » ، فهو تمثيل لما يقع وراء المظهر السطحى للأشياء ٠ وقد كشف عن نظام الطبيعة فى لوحاته ، فاستحال إلى ايقاعات وتوافقات أساسها العلاقات الرأسية والأفقية ٠ ويفسر موندريان الجوهر الهندسى المنتظم للوجود على الأرض ، فى لوحاته ، متمثلا فى علاقة التعامد بين الخطوط الرأسية ، التى هى خاصية الأشياء المنبعثة من الأرض والمنشآت والكائنات الحية ، والخطوط الأفقية فى امتداد اسطح الأرض ٠ وما ينتج عن تشابك العنصرين من فراغات متنوعة ، منها المستطيلات

والمربعات . وقد طبق موندريان تكراراته الإيقاعية لمثل هذه العلاقات على أساس رياضي . ومن لوحاته « برود واى بوجى ووجى (نسبة لرقصة امريكية) ، ويقصد بهذه التسمية ، التنوية إلى بهاء الألوان وطابعها المجرد، والحركة الأساسية التى تتميز بها هذه اللوحة هى التعامدات والأفقيات . أما مفهوم الترسيب الذى سبقه فى تناوله ماليفتش عام ١٩١٣ ، وهو يبحث عن الحد الأدنى من الشكل المرسوم بالخطوط باستخدام ريشة التحبير . مثلما هو أيضاً فى أعمال برانكوزى يتمثل فى البحث عن الجوهر الشكلى . وأيضاً تحمل فكرة « الترسيب » معنى الإيجاز Minimality ، أى قول الكثير بالقليل من الشكل . وفى سنة ١٩٥٢ عرض روشنبرج سلسلة من اللوحات البيضاء . وكذلك ظهر فنانون تتميز أعمالهم بنزعة إيجازية أمثال : موريس لويس Morris Louis (١٩١٢ – ١٩٦٢) ، الذى اشتهر بلوحاته التى رسم فيها مجموعات من الأشرطة اللونية الطويلة ، بأسلوب غاية فى البساطة .

وقد اعتبر المربع لدى الكثيرين نموذجاً للتوافق المحكم والدقيق ، ومن أمثلة ذلك مانعثر عليه فى سلسلة لوحات « تحية للمربع » للفنان جوزيف البرز (١٨٨٨ – ١٩٧٦) ، التى تتداخل فى تركيبها عدد من المربعات ، الملونة بمقاييس دقيقة . لقد أهتم البرز بعمليات الإضطراد الرياضى للخطوط والألوان، والتى كانت أعماله فى مجالها تعد تمهيدا للفن البصرى Op - art. وقد قام الفنان بدراسات منهجية على موضوع الأثر الحركى للون ، حتى أصبح اللون فى فنه لغة تصويرية أساسية خاصة ، تخضع للمنطق

الإختبارى ٠ وكذلك لوحات « فرانك ستيلا » Frank Stella (١٩٣٦) الذى أخضع الأشكال للحدود الخارجية للوحة ٠ وقد استخدم الخطوط والأشرطة المتوازية في انجاز مثل هذه اللوحات ، بحيث ان تغطى مساحة اللوحة بأكملها ٠

وفى منحوتات « دونالد جود » Donald Judd ، و« تونى سميث » Tony Smith و« ادوارد باولوتزى » Edward Paolozzi ، و« انتونى كارو» Arthony Caro و« جورج سوجارمان » George Sugarman ، و« جون ماكراكن John McCracken ٠ أما الإتجاه نحو التركيز على عوامل التبسيط فى الأشكال ذات الحواف المضبوطة المهندمة والتحديدات الواضحة للألوان الباردة ، فى تباينها مع الألوان الدافئة ، فى مستوى تسطيحى ٠ فما يدعمه هو أنه يستند إلى وجهة نظر قدمتها حركة أقدم ، ظهرت فى عام ١٩١٣ هى « السوبرماتية » التى من أهم تصريحاتها ٠ « ***ان الوسائل المناسبة للفنان انما هى الأكثر قدرة على تقديم التعبير الأكمل من نقاء الشعور ٠ وتتجاهل الشىء بمفهومه الإعتيادى ، لأن الشىء فى حد ذاته يخلو من المعنى ، وكذلك ليس لأفكار العقل الواعى فائدة ، أما المشاعر فهى العامل الجوهرى ٠*** » وقد وصل هذا النمط من الفن الى نوع من التمثيل اللاموضوعى ٠ ويعتبر المربع العنصر الأساسى فى المذهب السوبرماتى ، فكان « ماليفتش » ينظر اليه على أنه يمثل اعلاء العقل على المادة ٠

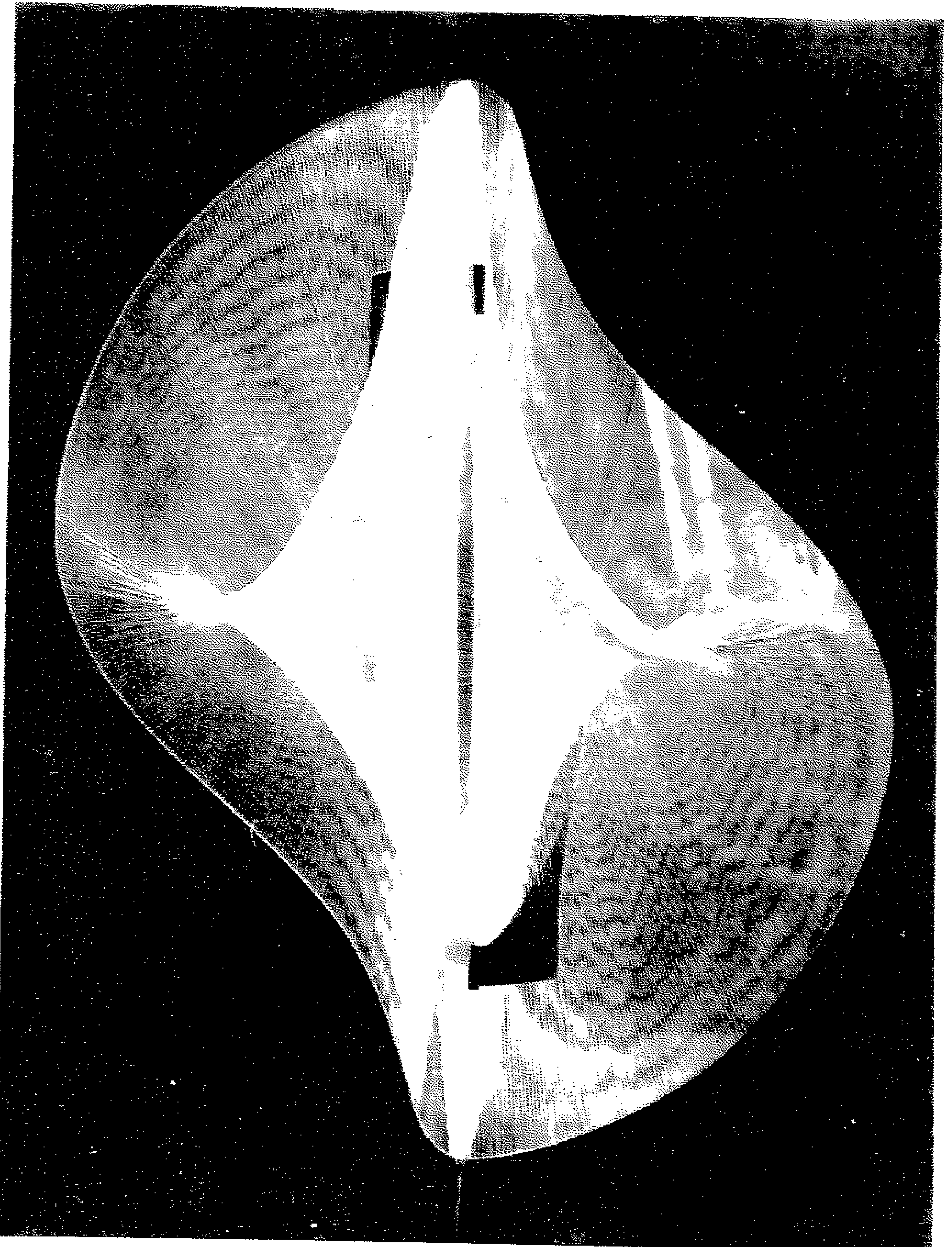
الفن والزمن الحقيقى والحركة الحقيقية

صارت الأمم التى طبقت العلم والتكنولوجيا أكثر تطوراً ، وأصبحت شعوب تلك الأمم تعطى أهمية أكبر لعنصرى الزمن والحركة . ولذا نجد من الطبيعى أن يعبر فنانو القرن العشرين عن ذلك الإهتمام بالعنصرين ، الزمن time والحركة motion فيما ينجزوه من أعمال فنية .

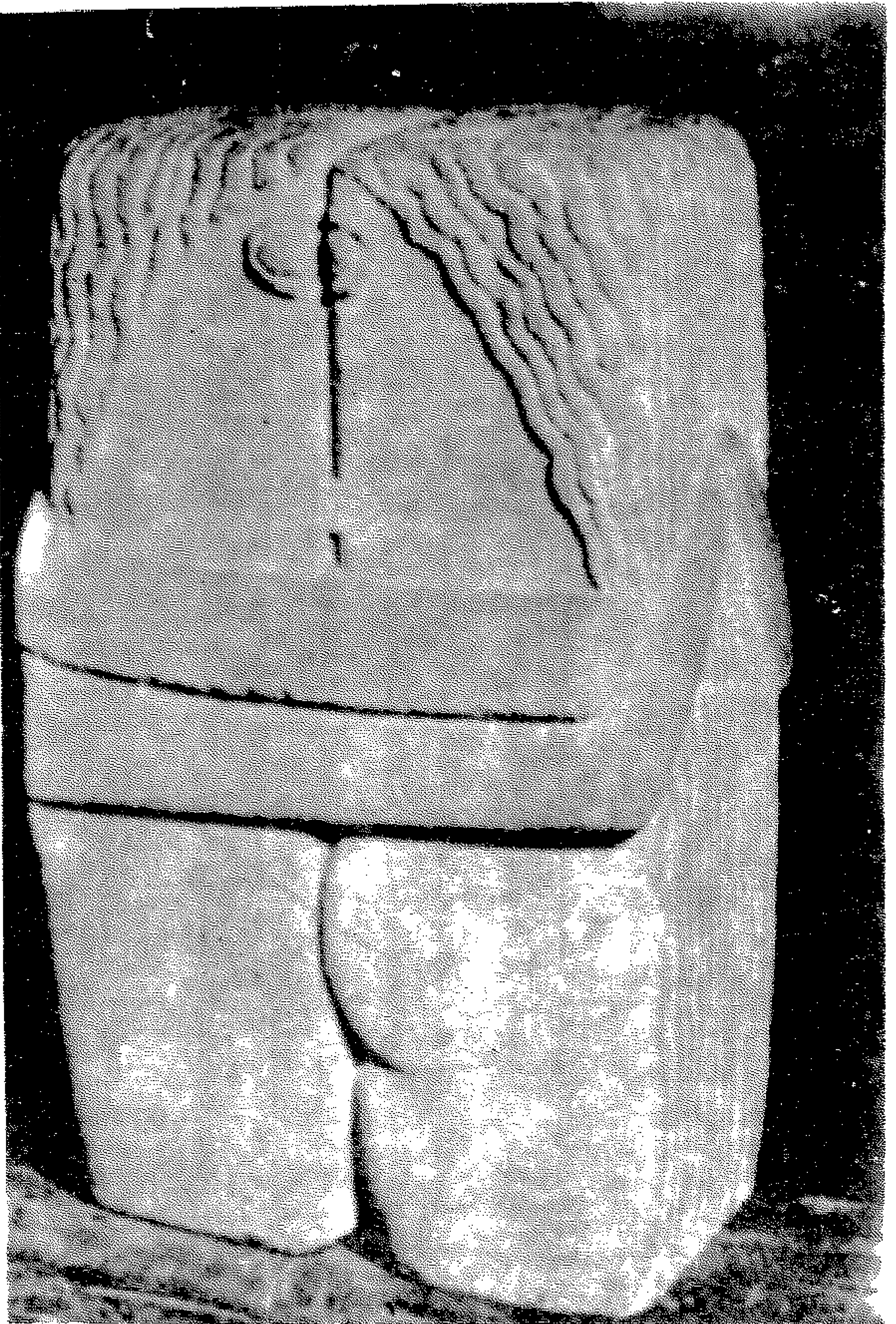
ويميز الفن الحركى Kinetic art أساساً ، استخدام الزمن الحقيقى real time والحركة الحقيقية tangible motion فى الفن ، وليس الإيحاء بهذين العنصرين ، مثلما كان يحدث فى أعمال الفن سابقاً .

أن الأشكال الثورية فى هذا الفن الحركى تستند إلى التصريح الذى اشتمل عليه « البيان الواقعى » ، والذى كتبه الأخوان ، نعوم جابو Naum Gabo (١٨٩٠ - ١٩٤١) ، وانتوان بفزنر Antoine Pevsner (١٨٨٦-١٩٦٣) فى موسكو عام ١٩٢٠ . وقد ذكر فى هذا البيان مايلى :

« أننا نتخلى عن الف عام مضت ، من الخداع فى الفن ، الذى استوعب الإيقاعات السكونية ، كعناصر خاصة بالفنين الكلاسيكى والرومانى فقط . اما نحن فنؤكد على عنصر جديد من الإيقاعات الحركية ، كاشكال أساسية لإدراكنا للزمن الحقيقى » .



٣٧ - جابو - تمثال أبيض .



٣٨ - برانكوزى ، تمثال القبلة (١٩١٢)

ويفـهم من البيـان الواقـعى ، الدعـوة إلى ضـرورة اشـتمـال الفن على عنصـرى الفـضـاء والزمن ، والتـحـرر من الكتلة بمفـهومـهـا الجـامـد ، وإلى استخدام المواد بطريقة غير تقليدية ، ومن أعمال نعوم جابو « الرؤوس » التى صاغها على هيئة سلسلة من المستويات المسطحة المتداخلة ، وقد اخترقت الرأس بزوايا قائمة على السطح ، وذلك بهدف تحطيم اى فصل بين الشىء والفضاء الذى يحيطه وإلى توسيع الإهتمام بعنصر الحركة . وهكذا بدت أعمال جابو التركيبية تجريدية . إذ ليس لها وظيفة عملية ، غير أنها تتضمن عنصر الحركة ، الذى أصبح جزءاً حيوياً فى تجربته الفنية . ومثل هذه الأعمال لاتتطلب من المشاهد ان يتحرك حولها ، لأنها شفافة ، فقط باستطاعته ان ينظر خلالها ، ومن خلال شفافية مادتها . ومن هذه الوجهة يصبح البناء التركيبى هنا يمثل غاية العمل ومضمونه . كما ان مضمون الطرق الأدائية أصبح لايستهدف تحقيق التجانس ، بل التوصل إلى حالة من الدينامية .

وقد تزعم الفنانان « جابو » و « بفزنر » « البنائية » Constructivism ، والتى تتميز معظم أعمالها بأبعاد ثلاثة ، وهنا يستخدم الفنانون البنائيون كلمة « الواقع » للتعبير عن نوع من الفن ، الذى يهدف إلى ابتداع « واقع جديد » ، بإستخدام العناصر المطلقة للمكان والزمان ، مع احتفاظ العمل الفنى بالدلالة الأنسانية لنشاط الفنان . والفنانون البنائيون لايكتفون فى أعمالهم الفنية بتسجيل ما تستقبله الحواس من مظاهر الحياة والطبيعة ، بل

يؤمنون فى ان الحياة والطبيعة تحققان معا نوعية لا نهائية من القوى والمظاهر التى لاترى ، بل يمكن فقط « استشعارها » ٠

وقد ذكر جابو فى كتابه « بناءات ومنحوتات ورسوم » (١٩٥٧) ما مفاده : « انه ينبغى أستغلال الصور البصرية ، التى يبدعها الفنان عن العلم والتكنولوجيا ، بحيث تتجاوب بشكل عام مع السيكولوجية الإنسانية ، وتنقل مشاعر الفنان إلى مشاعر البشر ٠ اذ أن وعى الإنسان بوجوده هو أساس كل الإبتكارات الإنسانية » ٠

غالبا تنفذ الأعمال الفنية البنائية بخامات صناعية مستحدثة ، وتتحول فيها طريقة الأداء ، من مستوى السطح إلى البناء فى المكان الحقيقى ، بالطريقة التى كشفت عنها العلوم الحديثة ٠ وقد استخدمت فى هذا المذهب عناصر التحريك والدينامية ، للتعبير عن الحقيقة فى الفراغ والزمان الحقيقيين ، وبتشكيل العمق اللانهائى والشفافية للفراغ المطلق ٠

لقد كان جابو يرفض الطريقة التى عالج بها فنانو عصر النهضة الإيطالية ، أمثال ليوناردو دافنشى ورافائيل ، مشكلة الفراغ فى تكوينات أعمالهم ٠ وجابو يصف هذا الفراغ بأنه كان مدفونا داخل الكتلة ، أما هو فيهدف من خلال أعماله البنائية ، تجسيد القيم الفراغية الكائنة بداخلها ، وليس مجرد معالجة الموضوع المصور من الخارج ٠

ومنذ بداية القرن العشرين والفنانون يظهرون اهتماماً خاصاً بعنصر الحركة ، نظراً لفائدتها فى مجال التصميم design . وكذلك كان الأمر بالنسبة للفنانين المستقبليين . ومن هؤلاء بالا Balla (١٨٧١ – ١٩٥٨) وبوتشيونى Boccioni (١٨٨١ – ١٩١٦) ، وروسولو (١٨٨٥ – ١٩٤٧) وسفرينى Severini (١٨٨٣ – ١٩٦٦) ، وكارا Carra (١٨٨١ – ١٩٦٦). وقد بحثوا عن امكانية اظهار الأشكال على حقيقتها المتحركة فى الفضاء الذى يحتويها ، كمحاولة لإضافة بعد الزمان ، كبعد رابع . وذلك ينطلق من مبدأ أن كل الأشياء تتحرك ، وبالتالى تتحول ملامحها ، فتتداخل ، وتتشابك صورها بعضها ببعض ، فتتولد صور أخرى جديدة .

كان مارنيتى (١٨٨٢ – ١٩١٦) قد نشر قصيدة عام ١٩٠٥ بعنوان «سيارة السباق » كشف فيها عن اعجابه بالآلة ، الذى فاق اعجابه بالعلاقة الرومانسية بين الحب والموت . واظهر تمجيداً للسرعة ، على أنها تمثل نوعاً جديداً من الجمال ، الذى اتخذ عنده معنى صوفياً بعد ذلك . وفى البيان المستقبلى الذى نشر فِى ميلانو ، فى صحيفة الفيجارو عام ١٩٠٩ ، أعلن عن الإرتباط الوثيق بالفنون البصرية . أما فى البيان الذى صدر عام ١٩١٠ فكتب فيه : « ***ان الديناميـة والتلقائية ، وهما مفتاحان للمصطلحات المستقبلية فى التعبير عن جمال السرعة ، وتعنيان فى الرسم ، تلك الدراسات عن الحركة التى أوحت بها التجارب الحديثة فى السينما*** . » وفى الفقرة الرابعة من البيان ذكر« ***ان الجمال***



٣٩ - سيفرينى ، هيروغليفية دينامية (١٩١٢) .

هو جمال السرعة » . وهكذا تكمن فى الأشكال الفنية المستقبلية الجديدة، وفى الدينامية التصويرية ، حساسية جمالية جديدة ، اشترطتها سرعة الماكينات فى العصر الحديث . وقد قدم « بالا » فى مجال السينما تقنية التواقت ، أى وقوع حدثين فى وقت واحد ، بإستخدام حيلة سينمائية ، تتمثل بلقطات لأماكن وأزمنة مختلفة فى آن معا . وقد تضمن الفيلم مفاهيم عن الموسيقى الملونة، وعن «سيمفونية الألوان والخطوط »ومن أهم اكتشافات المستقبلية ، على المستوى التقنى أسلوب « التجزيىء » ، ومزج المواد المتنافرة على نحو ظاهرى للتعبير عن سرعة الحياة الحديثة وتشعبها تعبيرا مباشراً .

وكانت صورة الدراجة البخارية صورة تثير حسب المستقبليين للحركة السريعة . وتدعو المستقبلية التى تتبنى جمالية الحركة المتقطعة التى تشبه الحياة الحديثة . وقد تبنوا مبدأ اطلاق عقال الطاقات المشابهة لطاقات الماكينة والمدنية ، التى دفعت الإنسان نحو غزو الزمان والمكان .

هكذا شغل المستقبليون بالحركة النشطة للحياة المدنية العصرية ، وبتجزيىء الحركة ، وإعادة تركيبها . وقد انجز بوتشيونى عمله « المدينة الصاخبة » عام ١٩١٠ ، وعبر فيه عن حركة الإنسان فى عمق الزمن ، وفى ضوء الحركة الكونية . ولما كان مفهوم الحركة لدى المستقبليين يقوم على أساس تحطيم المادة (أو الخطوط والأشكال) ، فإنه بالتكرار المتجاور تظهر الأشكال فى صورة مجردة ، فيحذف الكثير من أجزائها وتندمج الأشكال الحية منها مع الجامدة . وذلك بتقاطع الخطوط ، وباظهار أجزاء من

الأشكال من المفترض أنها لاترى ، وبذلك يمكن تمثيل الحركة الزمانية والمكانية . من هنا كانت الصعوبة والتعقيد فى الصياغات التصويرية ، والشعور بالغرابة فى تقنيات أعمال الفنانين المستقبليين تجبر المشاهد على المشاركة فى « عملية ادراك » مثل هذه الأعمال . إذ كان الفن المستقبلى يضاهى فى تركيبه التعقيد الذى تعهده فى تركيب العمل السينمائى ، حينما تخلق فيه سلسلة متصلة من الزمن اللامستقيم . وللفنان سيفرينى لوحة تنتمى إلى المذهب المستقبلى بعنوان « هيروغليفية ديناميه » أنجزها عام ١٩٢٠.

اما مارسيل دوشامب Marcel Duchamp (١٨٨٧ - ١٩٦٨) فقد عرض عام ١٩١٣ عمله ، الذى هو عبارة عن عجلة دراجة ، وضعها فوق كرسى ، على اعتبار انها عمل فنى ، وأسماها « موبيل » Mobile (متحركة) . وعلى يد النحات الأسبانى جونزاليز Gunzalez (١٨٧٦ - ١٩٤٢) انتقل فن النحت إلى المرحلة التركيبية . وقد امتازت أعماله المعدنية بطابع حركى دينامى . كما أنجز النحات الرومانى قسنطين برانكوزى Constantin Brancusi (١٨٧٦ - ١٩٥٧) بكتل دائرية عالماً نحتياً متميزاً ، جمع فيه بين عناصر التشكيل المجرد والحركة الطليقة والمعبرة فى ذاتها . ومن أعمال برانكوزى أيضاً تمثال القبلة الذى نحته عام ١٩١٢ .

وهناك أيضا نموذج فلادمير تاتلين (١٨٨٥ - ١٩٥٣) للبرج الضخم الذى أنجزه عام ١٩٢٠ كنصب تذكارى للعالمية الثالثة Third International.

وقد أستخدم فى هذا البناء التركيبى الضخم الصلب والزجاج ، وهو يتركب من أسطوانة تدور مرة كل سنة ، ومخروط ، وهو يتمحور حول مركزة كل شهر فى دورة ، اضافة إلى مكعب يلف حول محور ، مرة كل يوم .

وفى عام ١٩٢٠ ابتدع موهولى ناجى Moholy Nagy (١٨٩٥ - ١٩٤٦) ماكينة ضوئية ، أدمج فيها الضوء مع الحركة المعقدة . وقد اكسبت الضوء الظلال ، ما للشيء نفسه من أهمية . كما استعان فرانك مالينا فى أعماله الضوئية المتحركة بمصادر للضوء ، يضعها فى صندوق به مرآة عاكسة ، ولوح من الزجاج الصناعى يتحرك آليا . وبعد تغطية الصندوق بلوح زجاجى غير مصقول يسقط الضوء على الزجاج فينتج عن ذلك تبدل دائم فى الأشكال والألوان .

اما الكسندركالدر Alexander Calder (١٨٩٨) فقد طور أعماله التى تسمى « موبيل » Mobile ، والتى تتحرك بدفع الهواء ، فى الثلاثينيات من هذا القرن . لقد حرر النحت من سكونه التقليدى من خلال تلك الأعمال التى تتحرك بالهواء ، حيث استخدم المعدن الملحوم ، فى أشكال مسطحة ومعلقة بسلك ، أو بعصا تتحرك فى الهواء بخفة ، وهى تعد ابتكارا أصيلا ، ونوعاً ممتعاً من النحت الحركى . هكذا أصبح البناء التركيبى غاية ، وأصبحت مشكلات المستوى والوحدة والتتابع ، وظائف تتعلق بعملية تنظيم البناء . لقد أراد الفنان فى مثل هذه المذاهب خلق حقيقة جديدة ، مستقلة عن العالم الموضوعى ، يتحقق فيها الإيقاع الدينامى ، بتمثيل عنصرى

الزمــان والمكان ٠ وقــد أســتــعــمل بعض الفنانين الوســائل الكهــربائيــة والمغناطيــســيــة لإدمــاج حــركــة الماكـينات فى العــمل الفنــى ، من أجل توليــد الأشكال الجـديدة ، أو خلق الجـو الذى تتــحــرك فــيــه الأشـكال بطريقــة غــيــر مألوفة ٠

وكانَ فنانو المذهب التـعـبيرى التـجـريدى قـد أعطوا مـن خلال أحـجـام لوحــاتهم الضــخــمــة انطبــاعاً ، وكـأن التـجـربة فـى أعمـالهم المعـروضـة مـاتزال مستمرة على امتداد الزمن ٠

أمـا الفن الحـركى Kinetic art فـقـد ذهب إلى أبعـد من ذلك ، عندمـا تخطى مـفـهـوم الزمن والحـركـة ، كعنصـرين يشـعـر بهمـا المشـاهد فـى العـمل ضمنياً بتجسيدهما فى الواقع ، بالزمن الحقيقى ، وبالحركة الحقيقية ٠ فإذا كانت لوحـة لاعبى الهوكى التـى رسـمـهـا الفنان ريد هـاستى Reid hastic ٠ ١٩٦٧) هـى نموذج من المذهب التـعـبيرى التـجـريدى ، الذى يعـرض الحـركـة والزمن ايهـاميـا ، ومن خـلال الحـركـة النشيطة القوية ، التى يمكن ان يخدع بوجـودها المشـاهد للعمل ، بينمـا يتطلب الأمر ان يسـتـبدل المشـاهد الإيهـام بالحـركـة إلى الحـركـة الحـقـيقـيـة ٠ أمـا فى الفن الحـركى Kinetic art فتمثل الحركة بشـكل حقيقى ، على اعتبـار أنهـا كينونة مـحـسوسة ٠ حينئذ سوف لايتطلب الأمر بذل جهد ذهنى من أجل تفسيرها ٠

لقد استخدمت الأدوات والمعارف التى قدمتها التكنولوجيا الحديثة من قبل الفنانين التقدميين الذين استكشفوا إمكانيات الفن الحركى ، وادركوا مميزاته الخاصة للتعبير عن المرحلة الحاضرة من التاريخ ،وقد اتخذت أبحاثهم مكاناً لها فى عالم الفن فى ستة اتجاهات رئيسية وهى :

١ - **الظاهرة البصرية** ،وفيها تنتج حركة الشىء الظاهرة أوحركة المتأمل إحساساً شديداً بالتغير والحركة ٠

٢ - **التحولات الشكلية** ، حيث تبدو فيها الحركة الخاطفة شيئاً ، أو يمكن لحركة الشىء أو حركة المشاهد ، أن تستحضر تغيراً مميزاً ، وبائنا فى مظاهرة ٠ والنوعان السابقان متشابهان ، ويطلق عليهما اسم الفن البصرى Optical art أو فن الخداع البصرى ٠ وللفنان ياكوف أجام Yuacov Agam « تكوين » (١٩٦١) (محفوظ بمركز ووكر للفن بمينا بوليس Minnea Polis) من هذه النوعية ٠

٣ - **الأعمال الحركية** ، التى تشجع المشاهد على أن يغير أو يعيد ترتيب اللوحة أو التمثال ٠ ويوضح ذلك عمل تشارلز هنتجتون Hintington بعنوان « انبوب بوب » Boob Tube ، الذى يدعو المشاهد لفتح جزءه المركب بمفصلة، من أجل رؤية مايحدث بالداخل ٠ ومع هذه الحقيقة البسيطة تتاح خبرة بصرية متميزة تماما ، حيث يبدو تصرف المشاهد على أنه محاولة لإعادة ترتيب العمل الفنى ٠

٤ - **الماكينات المزودة بمحرك** ومجهزة بعدة تسنين للحركة ، وبذراع تدوير ، وعتلات تقوم بعملية الدفع والجذب ، أو ترفع وتلف . ومن أمثلة هذه النوعية ، أعمال « جان تنجولى » Jean Tinguely وبول بورى Poi Bury ، و « برونو مونارى Bruno munari ، الذى أنجز عمله الحركى ، وهو عبارة عن أسطوانة بها تسع كرات ، و « نيقولا شوفر » Nicholas Schoffer والذى أستخدم القوى الكهربائية والمحركات فى أعماله .

٥ - **الحركة الذاتية** مع الإقتصاد فى الوسائل ذاتية الحركة ، مثلما هو بالنسبة لأعمال الكسندر كالدر Alexander Calder التى تتحرك بسهولة Mobile ، وأعمال « جو دى ريفيرا Jose de Rivera التى تدور حول محورها ، وهناك حلقات ونافورات « لين لاى » "len Lye " التى تدور حول محور ، وقد صنعت من عيدان من الصلب ، وكلها نماذج صممت من أجل أن تتحرك ذاتيا ، وليس بإستخدام قوة محركة صادرة عن قطعة تكميلية ملازمة .

٦ - **الأعمال الضوئية** التى تعتمد فى حركتها اما على مصدر ضوئى ، أو على حركة المشاهد ، ونموذج هذه النوعية عمل كريسا Chryssa (١٩٦٢) بعنوان « الأزمنة . السماء . المربع » وقد استخدم فيه النيون والألومنيوم ، (محفوظ بمركز ووكر للفن فى مينا بوليس) ، وكذلك النافورة الضوئية للفنان « جونزر فيكر » Gunther Vecker ، والمسطح الكبير النابض الذى ابتدعه «جيانى كولومبو » Gianni Colombo .

أن استـخـدام الضـوء كـوسـيط فنى ، قـد حـصـل على قـدر كـبـيـر من الترويج، فى الستينات من هذا القرن ، وأثار اهتمام العديدين كحركة فنية مستقلة. كما انتشرت الإنجازات الضوئية التى قام بها « موهولى ناجى » Moholy Nagy مبكرا ، وبشكل سريع على اعتبار أنها أحدث أشكال الفن المنير luminal Art ، واكتسبت شهرتها . وفى هذا الفن يمكن اسقاط الضوء المتوهج ، بإستخدام الأنابيب واللفافات المكورة من الفلورسنت الملون ، كما ينعكس الضوء ، فى تعاقبات مبرمجة من خلال الأشرطة الفلمية الرقيقة . وكل ذلك يعمل فى تناسق واحد ، حيث أصبحت التكنولوجيا آداة فى خدمة مثل هذه الاختراعات الإبداعية الحركية Kinetic والخداعية البصرية Optical.

لقد أصبح الفنان فى عصر التكنولوجيا هو أيضا تكنولوجى ، فاستخدم العديد من الإختراعات التى قدمها العلماء فى انجاز تصريحاته البصرية . هكذا خرجت إلى النور الأعمال الفنية التى صنعت ألوانها وأشكالها بواسطة الزجاج فى هيئة تعوجات أو أشرطة ، أو اسطوانات تدور حول محورها .

غير ان هذا النوع من الفن الحركى Kinetic Art يعتمد أحيانا على عامل الصدفة ، مثل الإنخراط المصادف للمشاهد داخل نطاق العمل ، ومن أنواعه التبديلات على قوة المحرك لجعل أجزاء الماكينة تتدلدل ، وتميل وتتراقص . وكذلك حينما تنعكس الإشعاعات الضوئية خلال الأسطح

المتحركة ، وشرائط الصلب ، التى تتحرك داخل حقل ممغنط ، والتركيبات المنمنمة ، مع الينابيع التى تتلوى وتتكور ، للإهتزاز ، والنحوتات المائية ٠ كل هذه الأنواع تمثل بعض من الوسائط والأدوات التجريبية التى استخدمت، واستغلت فى مجال الفن الحركى ٠

وهكذا منذ مطلع هذا القرن حاول الفنانون ، ومنهم طلائع التكعيبية والمستقبلية والبنائية عن طريق البحث والتجريب فى مجال البصريات ، أن يفهموا الحركة ، وبالتالى البعد الزمانى ، كعنصر فى سياق توسيع وتشكيل المجال المكانى ٠ وقد استفادوا فى الستينيات من التطورات التى حدثت فى مجال الألكترونيات ، بحثاً عن تحقيق الصورة الحية ٠ وقد استخدموا مؤخرا الدوائر التليفزيونية المغلقة ، حيث من خلالها نجد الصور التى تلتقطها الكاميرا تنعكس فى الوقت نفسه على شاشة التلفزيون ، فالصورة وانعكاسها سيظهران فى الوقت ذاته ٠ وبعبارة أخرى فإن الواقع وصورته يعيشان فى نفس الحلقة الزمنية ، وفى نفس المكان ٠ وهكذا يتوحدان معاً ، المكان والزمان ، فيظهر مفهوم جديد لعلاقتهما ، ونوع جديد من التشكيل ٠ وقد فهم الفنان المعاصر ان الفيديو يتعامل مع الزمن الواقعى ، أو الذى يتسم بالاستمرارية ٠ وفى معرض دوكومنتا بكاسل ، الذى اقيم فى عامى ١٩٧٧، و ١٩٨٧ ، بدت الإمكانيات الهائلة المتاحة للفن فى هذا المجال التكنولوجى الجديد ، ظاهرة للعيان ٠ وفى أعمال دان جراهام قد استطاع ان يحدث تجدادات ملفتة للإنتباه ٠ ففى تشكيل انتجه عام ١٩٧٤ ، يظهر

الداخل إلى المعرض على سطح مرآتين فى الوقت نفسه ، بينما لايظهر على الشاشة إلا بعد ثوان ، وهذا التردد الزمانى ، يجعل الإنسان يرى نفسه حين يظن أنه لم يصور ، إلى ان يرى الماضى فجأة كحاضر معاش ، مما يتسبب فى الشعور بحالة من القلق والتردد ٠ وهذا الأثر ، ومايتنتج عنه من مضاعفة زمانية ، يعد أمراً يمكن استحداثه الى ما لانهاية ، بتطويل لحظات الحاضر٠ وهكذا استطاع جراهام ان يوسع من مجالات استعمال الدائرة التليفزيونية المغلقة٠ وفى عمل بيل فيولا « انه يبكى من أجلك » (١٩٧٦) استخدم الدائرة المغلقة بطريقة مدهشة ٠ والعمل يشتمل على كاميرا فيديو لها عدسة خاصة تصور الماء وهو يسقط فى نقط ، فتنعكس الصورة عن طريق الفيديو بشكل ضخم على الجدار المقابل ٠ وبنفس الطريقة يرى الزائر نفسه على الشاشة وقد بدا ضئيلا ضمن النقط ، ثم يتضخم حجمه بينما يتصاعد حجم وايقاع الماء الساقط ، وتبدو الغرفة كلها بشكل مقلوب ٠ وهكذا استطاع الفنان ان يتجاوز جمود المادة ، فأعاد تشكيل المكان عن طريق رؤية أخرى للزمان ، تلك هى الرؤية الفراغية التى يحتاج اليها المتأمل للتحرر الزمانى والمكانى من الشكل التقليدى للفن ٠

الفن واللا فـــــــن

نظرا لتعقد ظاهرة الفن ، وتنوع مظاهرها ، فإن مهمة وضع معايير الفن ، وتحديد تعريف لماهيته ، تعد مسألة غاية فى الصعوبة ٠ وهناك العديد من النظريات المتباينة ، التى تدور حول قضايا الفن ، ولما كان المهتمون بالفن يحرصون غالباً ، على تحديد تعريفهم الخاص للفن ، فقد لاحظنا أن الكثيرين منهم يكتفون بما هو شائع ، أو يعتمد على الفهم المشترك ، دون استخدامهم لطريقة منهجية للتحقق من صدق تعريفهم ٠ ولو أن صفة الشيوع التى تكتسبها نظرية ما فى الأوساط الفنية ، لا تدل دائماً على مدى صحتها ٠ ورغم ذلك فهناك العديد من المعايير الزائفة تتمتع بسلطان خادع فى مجال الإبداع والتذوق ، وهى لا تستند إلى رؤية فنانة ٠

فمثلاً ، عندما أراد مؤرخ الفن كوبلر ان يميز بين آثار الفن ومنتجات الصنعة الحرفية ، صرح بأن الفنون الجميلة تتميز بأنها تقوم على مبدأ «اللانفعية »، أى تستبعد فيها أية فوائد أو منافع عملية ٠ ورغم ضيق مدى هذا التعريف ، الا أنه مفيد فى توجيه الإنتباه إلى أن جانب المنفعة فى الفن قضية غامضة ، وتحتاج إلى حل ٠ أما تعريف كوبلر الذى يؤكد على أن الاستجابة الفنية غير غائية ، ولا تشتمل على فائدة خارجها ، فكان قد استثار العديد من الآراء المؤيدة أو المعارضة ٠ وترجع جذور هذا التعريف إلى فكرة الفيلسوف «كانط » عن الإستجابة الجمالية « المنزهة عن الهوى»٠ وكذلك صنف موريس D. Morris النشاط الفنى على أنه من الممارسات التى

تؤدى لذاتها، وليس من أجل أغراض بيولوجية . واليوم تجد هذه الفكرة صدى لها ، عند أصحاب مذهب « الفن من أجل الفن » . أما الرأى الآخر فى قضية تعريف الفن ، فيقوم على أساس ربط الفن بمبدأ النفعية . وكانت أول إشارة لهذا الرأى فى الأفكار الجمالية للفيلسوف الإغريقى سقراط . وفى العصر الحديث ، استخدمه كذلك من علماء الجماليات التجريبيين فخنر، حيث يرى امكانية توفر الصفتين معاً فى موضوع واحد ، وهما الجمال والمنفعة العملية، مثلما هو ملاحظ فى التصميمات الصناعية الحديثة ، وفى مجالات العمارة . ورغم كل التعريفات ، فإن عملية تحديد « ماهو الفن » ماتزال غير مؤكدة .

إننا عادة عندما نصادف عملاً فنياً غريباً ، فى متحف أو فى معرض للفن ، نصاب بحالة من القلق . ونسأل أنفسنا « هل هذا الذى نراه فناً ؟». ويكون غالباً سؤالنا مصطبغاً بمسحة من غضب ، إذ نقصد به ، أننا لانعتقد فى مصداقية هذا العمل الفنى . رغم ان المختصين من النقاد ، وأمناء المتاحف ومؤرخى الفن ، قد افترضوا ان هذا الأثر هو أحد أعمال الفن . وإلا ما الذى جعلهم يعرضوه على الجمهور ؟ وهكذا نقع فى حيرة ، إذا أردنا فهم ذلك العمل الفنى ، ونبدأ فى البحث عن مايمنحنا قدراً ضئيلاً ومبسطاً من الأحكام الواضحة ، أو التعاليم المفسرة ، حتى نسير على هداها ، وتوضح لنا « لماذا ما نراه أمامنا هو عمل فنى » . ولكن سنفاجأ بأن المختصين لايضعون قواعد وأحجام .

وفى الواقع ، أنه حتى زمن ليس ببعيد ، لم يكن هناك حاجة ماسة ، تدعو للإتصال بين المتخصصين وغير المتخصصين فى مجال الفن . إذ لم تكن الاختبارات بين موضوعات الفن ، التى تعرض على جمهور المشاهدين ، بهذا القدر من الإتساع والتنوع . أما اليوم ، عندما تنوعت أساليب الفن بشكل يفوق طاقة فهم المشاهد العادى ، أصبحت عملية الإتصال ضرورة ، غير ان كلا منهما شعر بوجود مايحول بينهما ، وبضرورة ازاحة هذا العائق. وبالرغم من أن هذا العائق ليس فى ذاته شيئاً جديدا ، إلا أنه الآن فى حجم أكبر مما كان عليه فى الزمن الماضى .

ان ما يحول بين تحقيق التواصل بين المتخصص وغير المتخصص ، فى الفن ، هو الإعتقاد الشائع ، فى ضرورة توفر أحكام وقواعد مضبوطة وصحيحة ، يمكن بواسطها التمييز بين الفن واللافن . وعلى أساس مثل هذه القواعد يستطيع المرء أن يقوم بتصنيف أى عمل فنى يصادفه ، على هيئة مستويات ، تبعاً لجودة الأعمال أو لمزاياها . وفى الحقيقة ان الحكم على شىء بأنه عمل فنى ، من جانب ، وتقييم الأثر الفنى من جانب آخر ، هما قضيتان منفصلتان . فليس بالضرورة إذا توفرت لدينا طريقة مطلقة لتمييز الفن عن ما هو ليس بفن ، ان تستخدم هذه الطريقة نفسها فى الحكم على جودة العمل الفنى ذاته . غير أن الناس قد دأبوا ، منذ زمن بعيد ، على أن يدمجوا القضيتين فى قضية واحدة ، لأنهم فى الغالب وهم يسألون عن سبب اعتبار الأثر عملاً فنياً ، يكون مقصدهم الفعلى هو السؤال عن سبب

اعتبار هذا الأثر عملاً فنياً جيداً . إلا أن كل المعايير التى تقدر قيمة الفن لاتفى بالحاجة تماماً . ونحن نصدق فقط على صحتها ، إذا ما تشابهت مع أذواقنا ، أما إذا لم تكن كذلك فسوف نستشعر حيالها وكأننا نرتدى سترة ضيقة ، مما سيؤدى إلى ظهور مشكلة أساسية أكثر صعوبة ، وهى الميل إلى افتراض وجود قيم ثابتة وأبدية فى الفن . أى أن القيمة الحقيقية للعمل الفنى المعروض شىء ثابت ومستقل عن الزمن ، وعن ملابسات الظروف . وطبعاً نحن لسنا على يقين من عدم وجود مثل هذه القيم الثابتة . لكن الشىء الذى نحن على يقين منه ، فهو أن الآراء حول أعمال الفن ، فى كل الأحوال ، تتغير بإستمرار ، ليس اليوم فقط ، بل وكانت كذلك تتغير على مر التاريخ . وحتى بالنسبة لأعظم الأعمال الكلاسيكية ، فإنها كانت أحيانا تفوز بالتقدير ، وأحياناً أخرى لم تكن تحظى بأى قبول .

وهناك العديد من النظريات المتباينة التى تبحث القضايا المتعلقة بالجمالية الفنية ، وهى جميعها تفيد فى توسيع نطاق معرفتنا بأعمال الفن ، ولا يمكن انكار منها حتى نظريات المحاكاة للحياة الطبيعية ، اذ أن لها استبصارات صحيحة . كما ان لنظرية محاكاة الجوهر مكانتها على مر التاريخ ، وبخاصة فى المرحلة الكلاسيكية ، والتى هدفها تصوير ما هو كلى فى التجربة الإنسانية وفى الطبيعة . وكذلك نظريات المثل الأعلى التى تصنع للجمال مثلاً أعلى مطلقاً ، مستنبطاً من الخاص والعابر ، ويتمثل فى التناسق والنظام . وقد رآه بيكون شيئاً يضيفه الإنسان إلى الطبيعة . أما

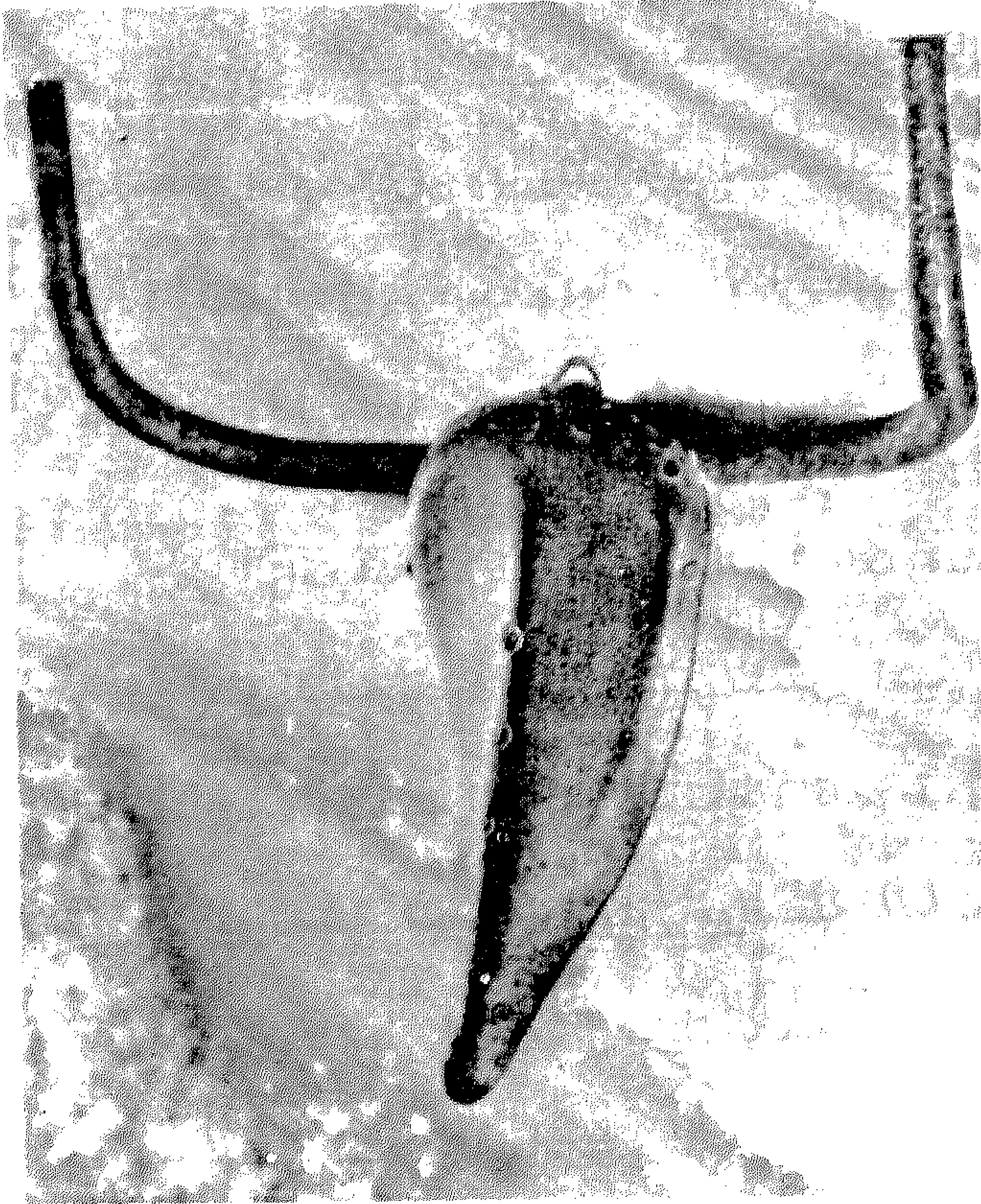
النظريات الإنفعالية التى تنظر إلى العمل الفنى فى صلته بالتجربة الشخصية الانفعالية للفنان ، والتعبير عن مايشعر به قبل ممارسته للتجربة الفنية • فتلك النظرية قد جمعت حولها الرومانسيين من الفنانين ، الذين هدفوا إلى اعادة الحيوية والتلقائية إلى الفن • وقد تميزت أعمالهم بالموضوعات غير المألوفة ، وبتصوير المعتاد ، أو حتى القبيح من الوجهة التعبيرية أو الأخلاقية • وهناك أيضاً النظريات التى تركز على عناصر المادة التشكيلية وتنظيمها ، وتنكر تدخل الدلالات ، التى تتعلق بالحياة ، فى تفسير قيمة العمل الفنى • وهكذا يفهم العمل الفنى كموضوع مكتفى بذاته•

هكذا يتضح التنوع الشديد فى المفاهيم التى تحدد ماهية الفن ، مع عدم الثبات فى تحديده ، وأيضاً هناك أعمال الفن ، التى هى المادة الحقيقية للمفاهيم ، هى كذلك متنوعة ، كلاسيكية أو رومانسية أو تجريدية أو تعبيرية• وهنا يستوجب الأمر مراعاة ارتباط أى معيار فنى بالأعمال الفنية وبالتجربة الإبداعية ذاتها •

وكذلك لايصح تجاهل الأعمال التى نراها تشكل سياق الفن عبر الزمان ، سواء فى الماضى ، أو فى الحاضر • ففى الحقيقة أن الفن سيظل دوماً يخلق كل ما يحيط بنا ، ويفتح الأبواب بإستمرار على خبرات جديدة • ومن هنا يجبرنا على ان نعدل رؤيتنا • وليس معقولاً ان يكف الإنسان يوماً ما ، فى المستقبل البعيد ، عن إنتاج أعمال الفن • فلكى يحدث ذلك لابد للجنس البشرى من أن يتخلص وقتذاك من حاجته إلى الفن • هكذا فقط

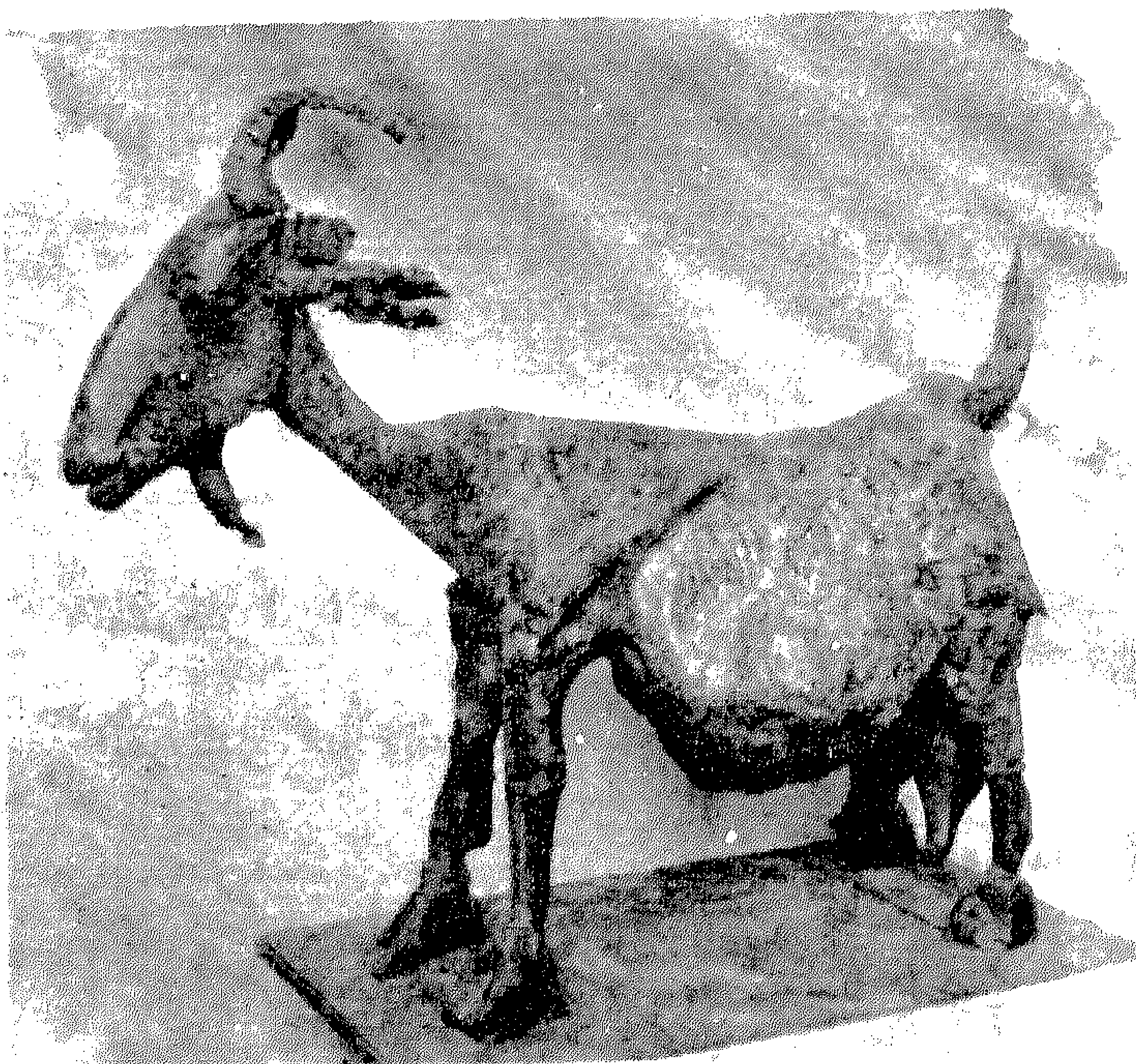
ستكون نهاية تاريخ الفن . وهكذا فقط ، سوف لاتكون هناك حاجة من الأجيال المقبلة إلى معيار نسبى لتقييم الفن . ذلك إذا ظلت المشكلة باقية حتى ذلك الوقت أو تعنيهم فى الأصل . وهكذا سوف يكون موقفهم أفضل من موقفنا الآن تجاه الفن . وإلى أن يتحقق ذلك الإفتراض غير المعقول ، فإنه من الأفضل لنا أن نكون على وعى بأنه لايجوز تقدير جودة أعمال الفن ، بإستخدام المقاييس العلمية ، للأبعاد والمسافات . فلا يمكن تشبيه المعيار الفنى بأداة القياس المحددة للأشياء ، طولها أو وزنها ، أو حجمها . فليست للفن قواعد مثل تلك التى نعثر عليها فى العلم والتكنولوجيا . إذ ان مجال التجربة الجمالية فى الوجدان ، وليس المنطق والاستدلال .

ولكن اذا لم يكن فى مقدورنا التوصل إلى معيار ثابت لتقدير القيمة الفنية ، موثوق به ، فهل لانستطيع ، على الأقل ، ان نأمل فى إيجاد طريقة موضوعية يعول عليها ، نميز بواسطتها بين الفن واللافن ؟ ان ما نأسف له ، انه حتى هذا الهدف الذى هو أكثر الأهداف اعتدالا وتواضعا ، يثبت حقيقة الصعوبة التى تفوق طاقتنا . فإن صعوبة تعريف الفن تشبه صعوبة تعريف الإنسان . لقد حاولت دائرة معارف القرن العشرين ان تحل هذه المسألة ، فعرفت الإنسان هكذا : « الإنسان من الحيوانات الفقرية الثديية ذوات الرجلين، جلدة مغطى بوبر خفيف وشعره كثيف . . للإنسان رجلان ويدان»، فهل هذا التعريف يكفى لتمييز الإنسان عن غيره من المخلوقات ؟!.



٤٠ – بيكاسو ، رأس ثور ،

تمثال تركيبى



٤١ – بيكاسو ، العنزه ،

من البرونز (١٩٥٠)

ان تاريخ التذوق الفنى الذى يعتبر جزءا من تاريخ الفن ، هو عملية نبذ أو اسقاط لقيم معترف بها وتتمتع بسلطة ، واكتشاف قيم أخرى جديدة ، أو إعادة أكتشاف قيم كانت مهملة ، أو كنا نغفلها . وهكذا يبدو الأمر ، وكأن القيم المطلقة فى الفن تراوغنا ، وبالتالى يصعب ادراكها .

فى الواقع انه يسهل دحض أو إبطال العموميات التى تدور حول الفن. وحتى أكثر التصريحات بساطة التى تفسر ماهية الفن تشتمل على مايشبه الأفخاخ . ولنختبر الإدعاء البسيط ، الذى يقول : « ***ان العمل الفنى يصنع بواسطة إنسان وليس بواسطة الطبيعة*** » . وكان من شأن هذا التعريف ، على الأقل ، ان يزيل الغموض ، فيميز ما بين الحكم على ظاهرة العمل الفنى، والتعامل مع الزهور ، أو قواقع البحر ، أو مناظر غروب الشمس ، كما انه يقدر فى العمل الفنى دور الصياغة والعملية الإبداعية . غير ان هذا التعريف لايفى بالحاجة ، بل انه غير مؤكد ، لأن الإنسان يصنع أشياء أخرى عديدة غير العمل الفنى . ومع ذلك يظل هذا التعريف صالحاً كنقطة بداية لتفسير الفن . ولكن بمجرد ان يطرح السؤال : ما الذى يقصد به «يصنع بواسطة » ؟ هنا تبدأ مصاعبنا . ولو أردنا ان نسهل مشكلتنا بالتركيز فى الأجابة على مجال الفنون التشكيلية ، فسنفسر هذه العبارة بأن الفن شىء مادى ملموس ينجز بواسطة يد الإنسان . ولكن أليس فى هذا التعريف شىء من ضيق الأفق ؟ وللتأكد من ذلك دعنا ننظر إلى « رأس الثور » التى انجزها بيكاسو ، فهى لاتتشكل من شىء أكثر من مقعد ومقود

دراجة قديمة. إذن ما معنى معيارنا فى هذه الحالة ؟ فالمادة المستخدمة هنا كانت قد صنعت من قبل شخص آخر غير الفنان . ولكن من العبث التمسك بأنه كان من الواجب على بيكاسو اقتسام مفخرة الصنع مع الصانع . لأن المقعد وكذلك المقود ليسا من أعمال الفن أصلاً ، وليس بوسع المرء ان يقر بهذه الأجزاء التى تشكلت فى تلك التورية البصرية ، كل على حده ، على أنها أعمالاً فنية ، ولكن بمجرد ان وضعا معاً ، وبهذه الطريقة المتوحدة ، خلق شيئاً فنياً ، رغم ان الصنعة فيه بسيطة بصورة تدعو إلى السخرية . وهكذا تتطلب مسألة الإقرار بأشياء ، لايحتمل تجاهلها ، مثل « رأس ثور » بيكاسو على أنها أعمال من الفن ، يتطلب وثبة من جانب المخيلة .

ومن يتأمل إنجازات الفن فى العصر الحديث ، يجد أن العديد منها قد نفذ بخامات متنوعة ، وصلت إلى حد النفايات والقصاصات والأشياء الجاهزة الملتقطة ، والتى عثر عليها بطريق الصدفة . وقد أصبح الفنان الحديث يرى فى استعمال مثل هذه العناصر الجاهزة مايساعد على تنشيط العملية الإبداعية . واستفاد بيكاسو كثيراً من تقنية تجميع الأشياء الملتقطة، مثل لعب الأطفال والأدوات المهملة ، والتى حولها إلى أنواع من الطير والحيوان . وقد بدت مثل دعابة مختلطة بقدر من التعالى .

ومنذ عام ١٩٣٠ أصبح بيكاسو يبتدع أعمالاً فنية من أى شىء . أما فى عام ١٩٥٥ فقد قام بصب تمثال من البرونز ، كان قد انجز نموذجا له من الصلصال استخدم فى تشكيله قدر فخارى ، كما شكل فى الفترة ذاتها ظهر

عنزة من سعف النخيل ، أما ضلوع قفصها الصدرى فمن خيزران سلة .
وللفنان أيضاً تمثال عبارة عن امرأة تجر عربة طفل ، استخدم فى صنعها مقلاة وطبق فرن .

ونفس الموضوعات التى تعتمد على مايعثر عليه بالصدفة ، تمثل أحد الاهتمامات الجانبية للسيرياليين . فهناك أشياء مثل قطعة حجر غريبة الشكل ، أو قطعة خشب تآكلت بفعل أمواج البحر ، أو جزء من آلة خردة ، كلها تنطوى على قوة إيحائية . وبمجرد ان يثبتها الفنان على قائم ، أو يضعها فوق قاعدة ، فيعرضها بخشوع ، تكتسب قوة سحرية طاغية ، وقد بزغت تقنية الكولاج Collage فى مجال فن التصوير لأول مرة فى العصر الحديث ، عندما استخدمها التكعيبيون حوالى عام ١٩١٢ ، فأدخلوا فى صورهم الأشياء الجاهزة ، والتأثيرات الملمسية ، التى حصلوا عليها من مصادر غير تقليدية ، مثل ورق الصحف ، وورق الحائط المنقوش ، والأقمشة . وقد سمحت هذه التقنية بالحد الأقصى من الإختلاف فى الخامات المستخدمة ، بأن تتحول بفضل المعالجات الخاصة التى يقوم بها الفنان ، إلى تشكيل فنى متآلف ومنسجم . أما الأشياء الجاهزة التى يمكن اعتبارها مجرد نفايات فقد وجدت لها هنا مكانا ، واكتسبت شخصيتها ، التى تتضمن تحدياً للعديد من صيغ الأداء الشائعة فى مجالات الفن . ويمكن ان نعثر أيضاً على أمثلة عديدة لمثل هذه النوعية من طرق التشكيل فى أعمال الفنانين الدادائيين أمثال كورت شويترز Kurt Schwitters . أما

مارسيل دوشامب فكان قد عرض عام ١٩١٤ حامل قوارير معدنى على انه تحفة فنية ، بل وضع توقيعه عليه . وهكذا عثر جمهور ما بعد الحرب العالمية، التى تبددت أحلامه ، على مادة للتسلية تفرج عنهم همومهم فى معارض الدادائية ، بما تضمنته من مشاهد عجيبة وأعمال فنية غريبة .

والمهم فى هذه الحالة ان لانخلط بين إنجاز العمل الفنى بمهارة يدوية وانجازه بواسطة صنعة حرفية . فبعض أعمال الفن ، قد تتطلب قدرا أكبر من التدريب التقنى ، والبعض الآخر لايحتاج إلى ذلك ، وقد نصرح بأنه حتى أكثر المنتجات دقة فى حرفتها لاتستحق اعتبارها أعمالاً فنية ، إلا اذا انطوت على وثبة خيالية . ولنفرض ان هذه حقيقة ، فسنجد أنفسنا مرغمين ان نقر بضرورة ان تأخذ الصنعة الحقيقية للأعمال التجميعية مثل« رأس ثور » بيكاسو ، مكاناً لها فى عقل الفنان . ولكن الواقع ليس كذلك . فبيكاسو نفسه يصرح بقوله « اليوم قد رأيت مقعدا ومقود دراجة ، يشبهان تماماً رأس ثور ، ليس إلا » وهنا نلاحظ أنه لم يكن فى عقل الفنان أى عمل فنى قبل تنفيذه ، كما ان بيكاسو نفسه لم يكن سيرضى بمجرد وثبة من مخيلته يبدع من خلالها عمله الفنى . وعندما تصور توريته البصرية ، لم يكن على يقين من أن هذا التصور سيصبح عملاً فنياً حقيقياً ، حتى أنجزه بالفعل .

وإذا كانت الأعمال التجميعية والكولاجية التى استخدم فى إنجازها التكعيبيون والدادائيون الأشياء الجاهزة والنفايات ، وقد واجهت صعوبة

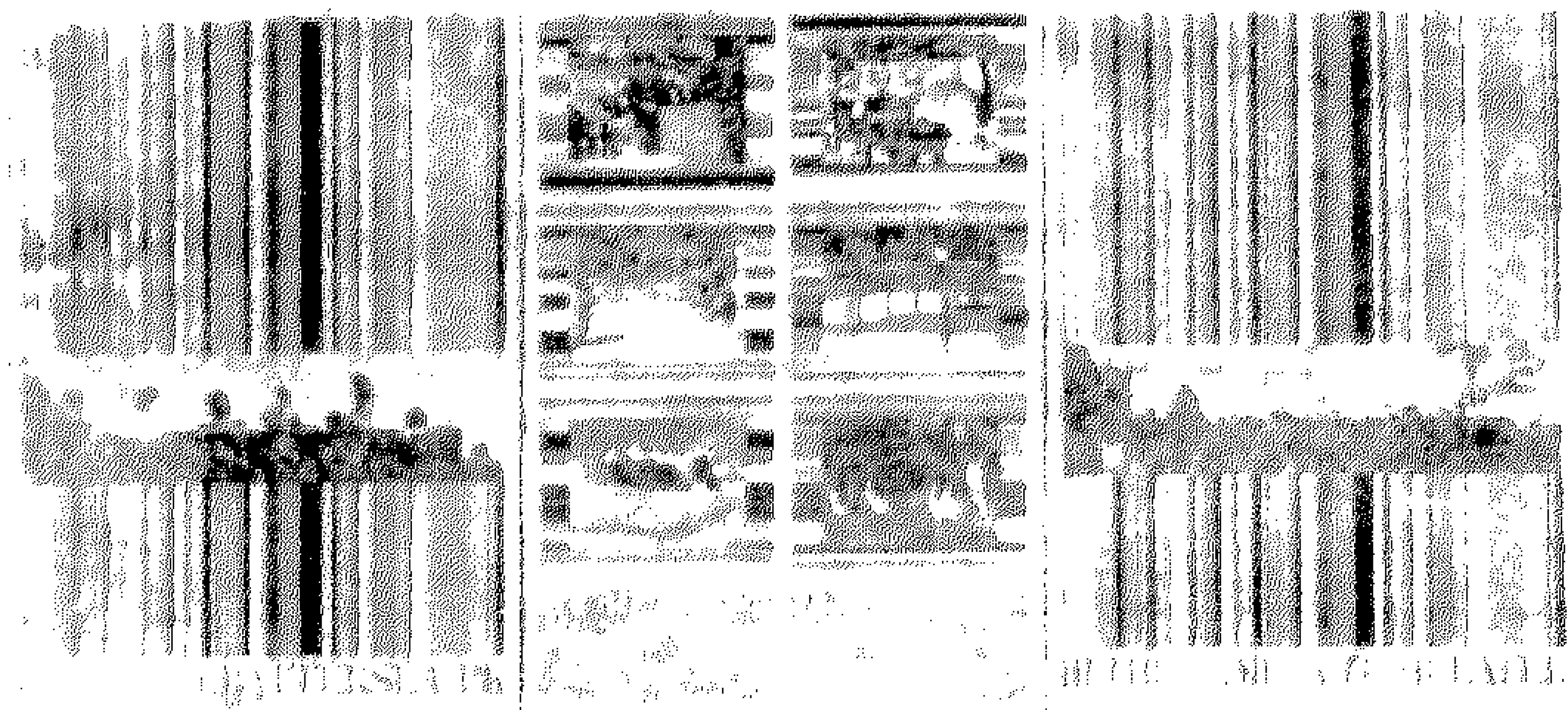
فى اقرارها أعمالاً فنية ، نظراً لبساطة مستوى الصنعة ، والمهارة الآدائيه التى بذلها الفنان فى إنجازها . ولأنها تتحدى صيغ الآداء الشائعة والمعترف بها فى الأوساط الفنية فى وقتها . فماذا اليوم عن موقفنا من الأعمال الفنية التى انتشرت فى أنحاء العالم ؟ وما حكمنا عليها وهى التى لاتشتمل على « مادة ملموسة مصنوعة بواسطة يد إنسان » بالمعنى التقليدى؟ . لقد استمرت التغيرات المدهشة فى اتجاهات الفن تتطور ، وأصبحت اليوم أكثر تعقيداً وتنوعاً ، مما كانت عليه فى عصر الدادائية والتكعيبية والسريالية. عندما استغنى الفنان عن الأشكال المألوفة للآداء ، وتحطمت الحدود بين الأشكال الفنية التقليدية ، ورفعت الحواجز التى تفصل بين الفنان والجمهور. وظهرت محاولة ادماج المشاهد كعامل فى إنجاز العمل الفنى ، منذ نشأت حركة « الفلوركسوس » التى تكونت فى أواخر الخمسينيات ، من عقدنا الحالى . وفيها ينجز العمل الفنى ويخرج إلى النور، بفضل تأمل المشاهد ، واحساساته وفهمه وذاكرته ، وقدرته على التعبير . وهكذا أصبح المشاهد مساهما فى كسوة البنية الأساسية للعمل التى وضع لها فنان الفلوكسوس رسما هيكلياً . ومن هنا لم يعد أحد أعضاء الجماعة وهو فورستل ، من بين فنانى الحدث التلقائى ، يصنع اللوحات المكتملة ، فالمهم عنده ، العمل ذاته ، وليست النتيجة . وفى الأساليب الفنية الجديدة اختفت الحدود الفاصلة بين الموضوعات والتماثيل والرسوم . وفى معارض باريس التى اقيمت فى بداية التسعينات ، ظهر اتجاه للعودة إلى المذاهب الواقعية الواقعية الجديدة ، مصحوبة بالتكنولوجيا والكمبيوتر والفيديو، التى اصبحت تستخدم الآن كأدوات تعبير فنية .



٤٢ – جيوفانى انسيلمو ، بدون عنوان (١٩٦٩)..

وقد قامت فى أشبيلية جماعة من الفنانين (١٩٩٢) تعرف بـ « وكالة السفر » بتقديم عمل فنى ، يجسد فترة زمنية قصيرة تتفاعل فيها الأحداث بمشاركة أعضاء من الجمهور ٠ وهكذا ظهر العرض كورشة عمل مفتوحة للجمهور ، وفيه يرى الجمهور امكانيات لعدة خيارات ٠

وهناك اتجاه متزايد يتمثل فى الإستغناء عن إقامة عروض فنية بالمعنى التقليدى ، وتستبدل بنشر دعوة لأعمال حول موضوع محدد ، وبناء على ذلك تجرى ندوات فى موعد الإفتتاح حول هذا الموضوع ٠ وفى منطقة جرين بوينت فى بروكلين ، أقيم « معرض » من هذه النوعية تحت مسمى «الحوائط الأربعة » وينصب هدف القائمين عليه على تبادل الأفكار بدلاً من تبادل « السلع الفنية » ، كنوع مختلف من الفهم لمهمة المعرض ٠ أما معرض (مخزن للتبن) فى هويكين لوفت ، الذى أنتج عام ١٩٨٤ ، فقد تحول بعد إفتتاحه إلى منتدى ، اتخذ فيه المشاهد دوراً ، على قدم المساواة، مع الفنان ، وهما يتبادلات الآحاديث حول الفن ٠ وبهذا الأسلوب يتخلى الفن عن المفاهيم التقليدية للعرض من أجل التوصل إلى رؤية جديدة للواقع٠ واختصرت المسافة بين الفن والحياة ، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر ، متضمنا كل العمليات الفكرية ، وليس له هدف غير الفكرة٠ ويتحرز الفن من المهارة الحرفية للفنان ، حيث تصبح الفكرة هى الهدف الحقيقى للفن بدلاً من الأثر الفنى ٠ وقد أصبح الكلام عن الفن فى المذهب المفاهيمى يأخذ مكان الفن ٠ وقد اقتصر معرض ليفركوسن على أفكار ، يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية ، وأوراق مطبوعة ٠ وقد وضح



٤٣ - توم فيليبس ، مقاعد (١٩٧٤) .



٤٤ - آلان هاميلتون ، بناء تركيبي (١٩٨٦)

الفنان الامريكى وينر بأن مايهمه هو ما كتب عن الفعل وليس تحقيقه . وقد انجز چيوفانى انسيلمو عام ١٩٦٩ ، عمله « بدون عنوان » ، فجمع فيه بين قطن خام وماء ودلو ، فى بيئة محدودة . ومن أعمال توم فيليبس لوحة «مقاعد» تعد مثالاً للأعمال الفنية فى مذهب الفن والفكرة.

وقد أرادت حركة الحدوثية happening ، التى ظهرت فى بداية الستينيات فى أمريكا ، التحرر من مختلف القيود فى العمل الفنى ، فرفضت الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة . وقد انتج ايف كلين من خلال أسلوب « الفن – العمل » art - Work بإستخدام أى شىء يمكنه التعبير بواسطته عن أفكاره ، لوحات كبيرة تتشكل من مجرد الأثر الذى تتركه أجسام بشرية بللت بالألوان .

أما فن المينيمال Minimal art ، فأعماله ذات طبيعة بنيوية ، لا شخصية ، ويسعى إلى دراسة الظواهر بتصوير منهجى مصنف أو معد تبعاً لنظام يستخدم البنى الأولية . وللفنان آلان هاميلتون بناء تركيبى أنجزه عام ١٩٨٦ تبعاً لمفاهيم فن المينيمال . وهكذا تكتفى باتريسيا جوهانسون فى عمل من أعمالها بأن تقسمه إلى قسمين طوليا بواسطة خط أسود . اذن كيف نستطيع الحصول على معيار فنى ثابت ، أو طريقة موضوعية موثوق فيها تعيننا على التمييز بين الفن واللافن ؟ . انها حقا مسألة صعبة تشبه فى صعوبتها تعريف ماهية الإنسان . وكل محاولة تهدف إلى اصدار أحكام وقواعد عمومية حول الفن ، ستنهار أمام تعقد الظاهرة الفنية ، وتنوع مظاهرها . ولكن ورغم ذلك ، لاننكر أن تنوع المفاهيم والتفسيرات التى نحصل عليها من مختلف الرؤى الفنية ، من شأنها أن تعمل على توسيع نطاق معرفتنا ، وتزيد استمتاعنا بأعمال الفن تنوعاً وثراء .

الفـــن الإبـــداع

يعـرف الفن عـادة على أنه نشـاط إبداعي ، ووفـقـاً لشـروط طبـيـعـة الشخصية المبدعة ، تنشأ علاقة ديناميـة بين الفن والإنسان ٠ أما الصفات مثل : « الطلاقـة » و« المرونة » و« الأصـالة » ، فهى تعد من أهم المعايير التى تحكم على المسـتوى الإبداعى فى الفن ٠ وفى الحـقـيـقـة أن الغـاية من ممارسـة الفن ، تفـهم اليوم على أنهـا تكمن فى ابـتـداع الصـور ، والأشكال الممتعة بصرياً ٠

وقـد لجـأ بعض البـاحـثين فى العـصـر الحـديث إلى أسـتـخدام المنهج التجـريبى ، فى مـحـاولة وصـف مـراحل عمليـة الإبداع ، بعد مـلاحظتـهـا تحت ظروف مقننة ، ولذلك أجريت التجارب على فنانين متـميـزين ، بغرض مـتـابعة عملية الإبداع ، فى أثناء ممارستهم الفنية ، اعتمـادا على الملاحظة المنهجية المضـبـوطة ٠ غير أن كـثـيراً من هذه الاخـتـبـارات كـانت تقضـى على عنصر التلقـائية ، نتيجة للممـارسـات المتـعـمدة ، التى يظهرهـا الفنان ، من أجل أن تلاحظ فى ضـوء الظروف المضـبوطة ٠ ففى مـعظم الحـالات لايتمكن البـاحث من دراسة مـتـغـير أخـضـعناه للضـبط التـجـريبى ، مـثل الخـصـائص الذاتية ٠ ومن المفـتـرض هنا أن يثـبت المجـرب باقى العـوامل التى يتـضـمنهـا الموقف التجريبى ، أو المحيطة به ٠ إلا أنه فى الواقع لايمكن تثبيت سـائر المتغيرات التـابعـة فى التـجـربة ، أو يصـعب تحـقـيق ذلك مما يؤثر قطعـاً على سـلامـة التجربة ٠

هكذا كانت تجارب كاترين باتريك C.Patrick التى صممتها بغرض أختبار المراحل التى تمر بها العملية الإبداعية ٠ فقد أظهرت بمنهجها الذى يقوم على تسجيل الإستجابات ، ضيق أفق ، فى تصور تلك العملية ، التى اصطبغت بصبغة أفتعالية ، وأتسمت بالإجراءات الإحصائية التعسفية ، وبالإعتماد على مفاهيم سابقة ، مما أدى إلى تسبيط مفهوم الإبداع تبسيطاً مخلا ٠ أما جيلفورد Guilford فقد أنتقد دراسة الإبداع على أساس أنه يمثل نوعاً من التفكير الإنتاجى ، وأن الإنتاج الإبداعى هو النتاج الملموس للعملية الإبداعية ٠

والحقيقة أن معظم هذه الدراسات فى مجال الإبداع ، تستعين إما بالمعامل ، أو بلغة الأعداد والإحصائيات ٠ وكان قد بدأ الإهتمام بهذا الموضوع ، منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، عندما نشر العالم الإنجليزى فرانسيس جالتون F.Galton كتابه عن « العبقرية الموروثة » ، الذى حاول فيه تفسير المشكلات النفسية ، بإستخدام الأساليب الإمبيريقية المنظمة ٠ ومن بعده العالم الفرنسى آرمان ريبو A. Ribot ، الذى قدم بحثه عن « الخيال المبدع » ٠ وهناك دراسات تجريبية حديثة ، تهدف إلى تحديد مايميز الأثر الفنى عن العناصر الأساسية العقلية والوجدانية ، التى تسهم فى النشاط الإبداعى ٠ وقد توصل العالم الأمريكى ريموند كاتل R.B. Cattell ، فى دراساته التى تناولت التفكير الإبداعى من حيث علاقته بعدد من سمات الشخصية ، التى استنبطها: الحساسيه و الوجدانيه و الاكتفاء

الذاتى ، والميل إلى المغامرة الفكرية . وقد شجع فى دراساته على تنمية هذه السمات الوجدانية فى البرامج التربوية ، التى تهدف إلى تنمية القدرات الخلاقة ، والتى من شأنها فى المستقبل أن تدعم ممارساتهم الإبداعية .

المرونـــــة *Flexibility*

وهناك عامل آخر كشفت البحوث عن أهميته فى العملية الإبداعية ، وهو عامل « المرونة » ، ويتمثل فى قدرة الشخص على إحداث تغييرات جزئية فى أتجاه سيره العقلى ، دون أن يخرج عن النطاق الذى يحدد وجهته ، تبعاً لطبيعة المشكلة وطبيعة الهدف .

وتفهم المرونة Flexibility كذلك على أنها عكس « التصلب » فى درجة من السهولة تعكسها الشخصية المبدعة عندما يكون باستطاعتها تغيير وجهة عقلية معينة . ويميل الفنان الذى يتمتع بخاصية المرونة إلى إعادة بناء عمله الفنى بسرعة مع المواقف الجديدة ، وذلك فى سياق العمل أثناء حل مشكلة فنية ، حيث يتغير الموقف بإستمرار . فإن كل بقعة لونية جديدة ، تضيف تأثيرات من التفاعل البصرى مع كل الألوان والأشكال الأخرى ، التى قد أتخذت مكانها الملائم سابقاً .

وهناك مظاهر متنوعة للمرونة منها : المرونة الشكلية التكيفية ، والمرونة التركيبية التكيفية ، والمرونة التلقائية ، وتعنى الإبداع فى أكثر من إطار أو شكل ، فى تلقائية وتنوع ، وكذلك الإستخدام المتنوع وغير العادى للأشياء

والأفكار العادية ، أو الميل إلى تحديد التفاصيل التى تساهم فى تنمية فكرة أو شكل معين ، أو اكمال صورة ما . إن اضافة شكل جديد فى لوحة ، وملاءمته مع الأشكال الأخرى ، أو دمج قطعة من الخشب أو الحجر فى تمثال ، من شأنه أن يغير الواقع البصرى السابق . وبينما يتناول المصور ، أو النحات ، أو المعمارى شكلاً بالمعالجة أثناء سير العملية الإنتاجية ، يتغير التأثير التكوينى ككل بإستمرار . ويستوجب الأمر حينئذ ، تحول عقل الفنان أيضاً بإستمرار ، من أجل التلاؤم مع وضع من أوضاع التغير فى النشاط الإبداعى .

ومن مظاهر المرونة أيضاً القدرة على التحليل والتأليف ، وتعنى الميل إلى تفتيت مركبات قائمة بالفعل ، وتحويلها إلى وحدات أبسط ، يمكن إعادة تنظيمها بطريقة جديدة ، سواء فى الواقع ، أو على المستوى الخيالى . وتسمح المرونة للشخص أن يظل عقله متفتحاً ، وبفضلها يقوم باجراء التغييرات والتعديلات فى اللحظة الأخيرة ، حينما يكون العمل المنتج قد أكتمل . ويعنى ذلك غالباً ، طمس الجزء الذى كان « خاصا » بذاته ، فبرز متناقضاً وغير متسقاً مع الكل .

ويستطيع الفنان أن يظهر مرونته بطرق أخرى ، عندما يكون فى مقدرته معالجة عدد أكبر من الوسائط ، ويمكنه بسهولة أن يحول ، أو يلائم فكرة ما ، فتتقابل مع متطلبات الوسيط الجديد . وفى فترة عصر النهضة الإيطالية ، كان شائعاً بين الفنانين ، مثل مايكل أنجلو ، وليوناردو دافنشى ،

وآخرين ، العمل بمرونة بأستخدام مواد وسيطة مختلفة ، نحتية ، وتلوينية ، ومعمارية . والحقيقة أن هناك من الفنانين الحديثين مثل دومييه daumic (١٨٠٨ - ١٩٧٩) ، وديجا Degas (١٨٣٤ - ١٩٧١) وماتيس Matisse (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، وميرو Miro (١٨٩٣ - ١٩٨٣) ، وبيكاسو Picasso (١٨٨١ - ١٩٧٣) ، كانوا على معرفة أفضل فى مجال فن التصوير ، ومع ذلك قد حققوا إنجازات رائعة باستخدام وسائط نحتية ، وكذلك ابدعوا بإستخدام تقنيات الحفر والطبع . كما لاعم كل من راوشنبرج Rauchenberg (١٩٢٥) ، وجونس Johns (١٩٣٠) ، وفازاريلى Vasarely (١٩٠٨) ، فى تعبيرهم عن أفكارهم ، بين الوسائط التصويرية ، ووسائط الطباعة بالشاشة الحريرية ، والطباعة الحجرية ، بل وأستخدموا أيضاً الوسائط الفراغية ثلاثية الأبعاد .

ويتمكن الفنان المحترف ، الذى يتمتع بخاصية المرونة من الإستفادة مما تقدمه له المصادفة الناشئة عن المادة الوسيطة من مميزات . وبدون هذه القابلية المرنة على التغير من حالة التركيز الثابت على طريقة واحدة ، من أجل التوصل الى الحل ، فسوف تشعرنا النتائج بحالة من الإحباط ، بل وستفتقد بإستمرار العديد من الحلول الأفضل . وكذلك تشير إمكانية التحرك من طريقة العمل إلى أخرى بسهولة إلى توفر عنصر الطلاقة . وهنا يستطيع الفنان التحول من مستوى المعالجات العفوية إلى الأخرى المقصودة، والمتأنية ، والأكثر عقلانية ، تبعاً لمتطلبات المشكلة التى آثرها الحل . وأيضاً الشخص الذى يستطيع التعبير من خلال تنوع الأدوات

والحيل ، عن نفس الفكرة ، بمدى واسع من الحلول الفنية ، هو قطعاً يتمتع بمرونة . ومع ذلك فيمكننا مصادفة فنانين يميلون إلى الإختيار بعناية دقيقة وبروية ، فيحصروا أنفسهم فى نظام معين من الأشكال ، وفى عدد من الإختيارات اللونية المحدودة . وعلى سبيل المثال هناك الفنان « بيت موندريان » (١٨٧٢ – ١٩٤٤) ، رائد التشكيلية الحديثة ، تتركب تكوينات أعماله من تعامد للخطوط الرأسية والأفقية ، ويلونها بمجموعة من الألوان المحدودة التنوع ، وقد اقتصرت على الأحمر والأصفر والأزرق والأسود ، كألوان أولية دون أن تمزج، أضافة إلى الأبيض ، وذلك من أجل التعبير عن النقاء الجوهرى ، وعن الحقيقة الدائمة فى الطبيعة . على أساس أن العلاقات الرأسية والأفقية فى أعماله ، هى أهم عناصر تنظيم القوى التركيبية فى عضوية صوره ، وهى تماثل فى جوهرها أساس تركيب الوجود. ومن أعماله لوحات عبارة عن مسطحج قسم بخطين أو ثلاثة خطوط سوداء ، تجسد معنى الزهد ، وتعكس احساسا بالعلاقات الشمولية والمتوازنة بشكل مثالى . وكان موندريان يقصد أخضاع تلك العناصر الثابتة للشكل واللون ، فى حدود نطاق التأثير العام للوحدة الكلية للعمل الفنى . وكذلك جوزيف البرز Josef Albers (١٨٨٨ – ١٩٧٦) حصر فنه فى تصميماته المنوعة على شكل هندسى واحد ، هو المربع ، وذلك من خلال تشكيلات بصرية عديدة ، بدراسة الأثر الحركى للون . وقد رسمت هذه المربعات متتالية ، وتتبع نقطة مركزية واحدة ، من أجل أن توحى بالحركة ، فتتجاوز الألوان وتتالى المربعات ، وهكذا ينشأ الإنطباع بالعمق والحركة

معاً . وهناك أيضاً الفنان فرانك ستيلا (١٩٣٦) ، أستخدم موضوعاً واحدا بأستمرار ، وهو التركيب ذو الأشرطة المتوازية التى تغطى مساحة اللوحة بأكملها .

الطلاقة *Fluency*

ومن العوامل الأخرى التى كشفت عنها البحوث على أساس أهميتها فى العملية الإبداعية عامل « الطلاقة » وهو يعنى أنه كلما زادت القدرة على إنتاج عدد أكبر من الأفكار فى زمن معين ، كانت هناك فرصة أكبر للحصول على أفكار ذاتية قيمة . وقد استخلص الباحثون فى هذا المجال ثلاثة أنواع رئيسية للطلاقة فى السلوك الفنى الإبداعى من خلال قدرة الشخص على إنتاج أفكار عدة عن موضوع ، باللون أو بالصلصال ، أو بأى مادة وسيطة أخرى . وفى هذه الحالة يصبح الكم مهماً ، ولذلك يمكن أن تستخدم الأفكار التخمينية والتقريبية حول الموضوعات ، فى شكل الدراسات التخطيطية ، والملاحظات والرسوم ، تلك التى تنتج بوفرة ، من أجل الكشف عن عامل الطلاقة . ويتم فحص كل أبعاد معنى الموضوع ، وأيضاً تقدم العديد من الرموز المتأصلة والملازمة له فى تركيبات تأليفية مختلفة ، وعلاقات متنوعة . تلك هى طلاقة الأفكار والتعبيرات والإقترانات التى ترتبط بالموضوع الواحد. وخارج نطاق الفن ، يرتبط البحث فى موضوع الطلاقة بتقنية « العصف الذهنى » التى يشجع من خلالها التفكير فى الموضوعات على أستنباط أفكار حول الموضوع الواحد على قدر المستطاع ، فى زمن محدد . وهذه الطريقة

تقترح وجود رابطة أيجابية بين الكم Quantity ، والكيف Quality أما الذين يتذكرون أفكاراً مرتين أكثر ، فيحصلون على ضعف الأفكار الجيدة فى نفس الزمن . وبالرغم من أننا أحياناً نعول كثيراً على مقدرة الفنان ، لكى تأتى بالعديد من الموضوعات الأكثر أختلافاً وتنوعاً، إلا أنه يمكننا اختيار العديد من أمثلة المصورين والمثالين ، الذين قد أختاروا فى إبداعهم أن يحشدوا ذهنهم بعمق فى موضوع واحد ، يكررونه بإستمرار ، وعلى فترات زمنية طويلة . ومن أمثلة ذلك سلسلة لوحات جوزيف البرز المسماة « تحية للمربع»، وسلسلة لوحات « دى كونينج » De Kooning (١٩٠٤) ، التى ترسم صورة للمرأة ، وقد عزلت بعض التفاصيل عن البعض الآخر فى الجسم ، فى محاولة طمس الجسم ببقع الألوان ، تاركاً وميضاً يشير إليه بأسلوب تعبيرى تجريدى ، وسيتطلب الأمر من أجل قبول فكرة مبتكرة وحيدة ، مقدرة الفنان على الرجوع الى نفس الفكرة أو الموضوع الأصل مرة أخرى ، من أجل تفسيخه ، أو تقطيعه، حتى يتمكن من التوصل اليه بطريقة مختلفة. وإذا كان كم الإنتاج له علاقة بتصوير مدى توفر عنصر الطلاقة فى إبداعات فنان على مدى حياته الفنية ، فإننا نتذكر هنا ان هناك العديد من الفنانين الذين لهم أهميتهم فى مجال الإبداع الفنى ، إلا أنهم لم ينتجوا إلا عددا قليلا من الأعمال . إن انتاجية الفنانين على مر تاريخ الفن ، متنوعة بشكل كبير ، فمثلاً نجد إن إنتاج المصور فرمير vermeer ، وآخرين كثيرين قليلاً ، مقارنة بإنتاج بيكاسو مثلا. إذن يجب أن تقدر القيمة الفنية للأعمال المنتجة وليس الكمية . وربما يرجع التنوع فى الإنتاج الفعلى إلى الأختلاف فى

الشخصية ، والأسلوب Style ، وطرق المعالجات ، والمواد الخام المستخدمة . وقطعاً يراعى أن لاتقتصر مثل هذه الدراسات فى موضوع الطلاقة على استخدام أعمال فنانين ينحصرون فى اتجاه فنى معين ، وبخاصة المذاهب التى تتبع أساليب المحاكاة للحياة والطبيعة بطريقة تسجيلية .

الأصالـــة *Originality*

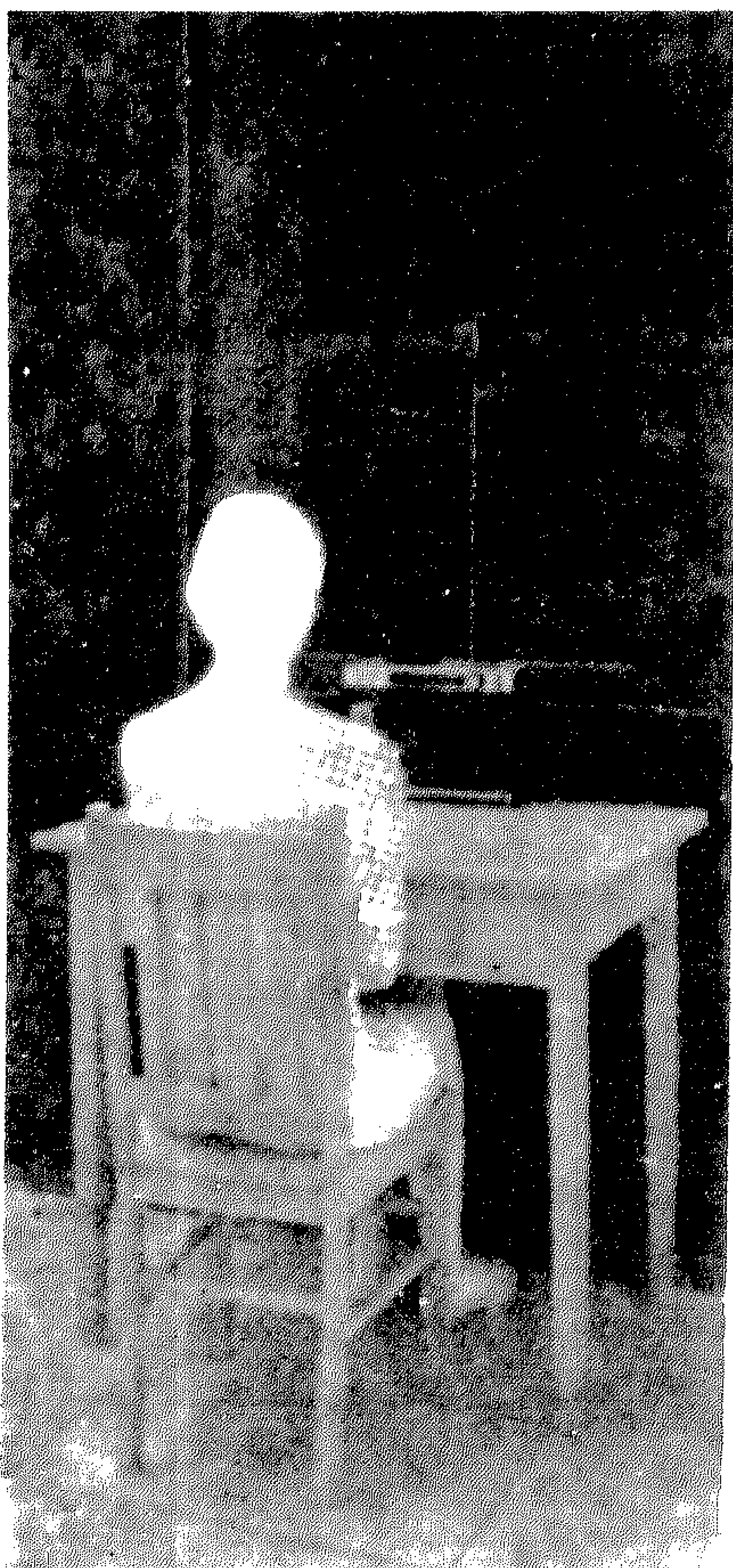
وهناك أيضاً عامل « الأصالة » ، وهو من الموضوعات الأساسية التى تناولتها بحوث الإبداع ، حيث البحث فى خصائص الأثر الفنى الذى ينتجه الفنان المبدع ، وما يميزه عن الآثار الفنيه التى لا تتصف بالأصالة . وكانت قد بدأت مثل هذه الدراسات بمؤلف رويس J. Royce الذى نشره عام ١٨٩٨ عن الإبتكار ، وقد استخدم فيه طرقا تهدف إلى تنشيط الأصالة ، وذلك بزيادة قدرة الشخص على إنتاج أفكار جديدة لم يحصل عليها من الغير . فكان يطلب من الشخص الذى تجرى عليه التجربة رسم أشكال «أصلية» لاتشبه شيئاً مما رآه سابقاً أو يعرض عليه شكلاً مرسوماً ، ويطلب منه رسم أكبر عدد من الأشكال التى تختلف عنه . وذلك قد تكون له فائدة فى تنشيط الأصاله . وقد نشر حديثاً مالتزمان Maltzman ، سلسلة من الدراسات تدور حول ما يطلق عليه «التدريب على الأصالة» وتتلخص طريقته المنهجية ، فى توجيه الذهن إلى عنصر التنويع والتجديد فى الأستجابة رداً على مثير واحد محدد . أما أوزبورن A.F.Osborn ، فقد نشر كتابه (١٩٥٧) حول «الخيال التطبيقى» ويقصد بعنصر الأصالة ، من ضمن عناصر الإبداع «طرافة الاستجابة » .

وتفهم الآصالة من خلال مبدأ احترام الإختلاف بين الأشخاص ، وتقديره كميزة لها قيمتها ، والأصالة صفة مطلقة للفنان ، لأنها عنصر أساسى تشتمل عليه الخاصية الإبداعية ضمناً ، وهو القابلية نحو أنتاج أفكار غير مألوفة . فإذا استخدم الفنان أشكالاً غير مطروقة للتعبير ، وكذلك بالنسبة للمادة الوسيطة ، فسوف يضمن تقديم مفاجأة تثير انتباه المشاهد. غير أن الخاصية مفرطة فى أتساع معناها ، فتعريفها يشتمل على العديد جداً من الإحتمالات المختلفة ، وبخاصة فى مجال التعبير الفنى . أما الطريقة المقترحة للتعامل مع مثل هذه النوعية من المصطلحات ، فهى ان نختار معيارا محددا ، يمكن بواسطته ان تستثنى من جملة الأعمال اعمالاً عديدة نظراً لأثر التشابه مع أخرى أنجزت من قبل ، فى مكان ما من العالم، وفى عصر معين . أن نشدان الأصالة فى الفن يمتد على مستويات واتجاهات عدة ، مثلها مثل الإبداع ذاته . ولذلك تقديرنا لعنصر الأصالة فى أثر فنى ، سيكون فى حدود الحكم « أكثر أو أقل أصالة » ، لأنه يصعب العثور على « الأصالة » بشكل مطلق . فالإنسان ، وكذلك الفنان ، منغمس ومشبع بثقافته ، والتى تتمثل فى مدى واسع من تراكم المعلومات التى قد حصل عليها واختزنها ، وكذلك التى ماتزال تنتقل اليه . ولذا فإنه يصبح من الصعب التحقق بالضبط من القدر الذى تأثر به التجديد الإبداعى ، أو مادته أو المعنى الذى يشتمل عليه ، من المخزون المعرفى ، ومن الخبرة الخاصة بثقافة فنان مجدد . ان الفنان الذى يرفض تماماً أى قدر من



٤٥ – جورج سيجال ، سينما (١٩٦٣) .

التأثير ، يحصل عليه من الخبرات ومن الثقافة ممن سبقوه ، فذلك يعنى أنه ينفى أى تقدم ٠ وإذا فعلنا ذلك فسوف نجد أنفسنا بأستمرار نعيد أختراع « العجلة » أو نعيد أكتشاف « النار » ٠ أما الفنان فى القرن العشرين الذى يعمل فى ضوء ثقافة غنية بتنوعها ، لابد وأنه سيتخذ موقفاً أكثر عملية ٠ فإذا لم يكن لعنصر الأصالة تأثير ، فسوف يبقى عنصر الحداثة الفنية الحقيقية هو المعيار الوحيد ، الذى يتم على أساسه تقدير منتجاته ٠ وهنا علينا أن نطرح سؤالاً هاماً وهو : أين تنتهى المحاكاة وتبدأ الأصالة ؟ ٠ فمنذ الخمسينيات من هذا العقد لم يعد هناك شىء أصيل تماماً ٠ حتى أننا قد راينا مؤخرا تماثيل عبارة عن نسخ جصية مصبوبة على نماذج بشرية ، على أنها من أعمال الفن التى اشتملت عليها قاعات المعارض ٠ غير ان الشىء نفسه ينطبق على العديد من التماثيل الجصية فى قوالب لنماذج من النحت الاغريقى ، والتى تقف معروضة فى متاحفنا العالمية ٠ وقد أمتلأت الرفوف فى مدارس تعليم الفن بالتماثيل الجصية المصبوبة على اجزاء من الجسم الإنسانى ومن المحتمل أن لا تكون التماثيل التى أنجزها جورج سيجال George Segal ، قد أعتمد فى تنفيذها على أشكال جصية مصبوبة على نماذج بشرية فى ملابسهم اليومية ، ونفس الشىء ينطبق على عمل اميل نولد بعنوان « أصدقاء » الذى نفذه عام ١٩٤٦ ٠ ولكن على أية حال فإن مثل هذا النوع من التمثيل التقليدى ، تم استخدامه هنا على أنه شكل من أشكال الفن ، يعكس معنى الألفة ، كقيمة روحية من خلال صورة دقيقة تفصيلية للإنسان ٠ وهناك أيضاً المنحوتات المصقولة التى أنجزها كلاس



٤٦ -   اميل نولد - أصدقاء (١٩٤٦)

اولدنبرج C. Oldenburg ، وهى تدين بالكثير إلى جموع الحيوانات المحنطة والدمى المحشوة ، ولعب الأطفال . وكذلك فى النحت « الحركى » Kinetic ، نماذج تشبه الألعاب البخارية المتحركة . وأيضاً الأشياء الجاهزة التى تعد عنصرا أساسياً يميز أعمال فن الكولاج ،وأعمال النحت التركيبى التجميعى. مثل هذه الأشياء الجاهزة صنعت بواسطة شخص آخر غير الفنان الذى أخرجها فى هيئة أعمال فنية . وقد يرتبط مفهوم الأصالة هنا بتنظيم السياق الجديد الذى حصلت عليه المواد الوسيطة الجاهزة ، وبالعلاقات التى قد تواءمت معها .

ومن الصعب أن يقبل الفنان فى أى عصر أو فى أى مكان الإعتراف بتأثره بالفن ، أو الفنانين فى عصره ، أو بالتراث الفنى الذى أفرزته الثقافات السابقة ،وبالنسبة لبعض الفنانين تكون مثل هذه التأثيرات معروفة، أو قد حدثت بالفعل بمعرفته ، وبالنسبة للبعض الاخر تكون مجهولة تماماً ، أو أن يكون لديهم قليل من الوعى بتأثير معين على عملهم الإبداعى .

وهناك مقترحات قدمها بعض الباحثين فى مجال العملية الإبداعية تمثل طرقا لتحديد صفة الأصالة منها :

* **القدرة على إنتاج الأفكار اللامألوفة بين الفنانين .**
* **القدرة على جعل المستبعد وغير المباشر من الصلات ، يربط بين الأشياء والأحداث ، أو بين الإشارات والرموز والمعانى .**
* **القدرة على أظهار المهارة فى الأستجابة .**

الكشف عن الأصالة فى صور منقولة

وهناك تعريف لـ « الأصالة » يشير إلى أنها خاصية تميز الفن art عن الحرفة Craft ، وهى التى تمثل معيار القيمة الفنية . غير أن القيمة الفنية يصعب تعريفها ، مثلها مثل مرادفاتها : الفرادة ، والجدة ، والحداثة ، والندرة ، التى لاتساعدنا كثيراً فى تحديد معناها .

وكل المراجع الموسوعية ، تخبرنا بأن العمل الفنى الأصيل ، هو الذى ، لا يكون صورة مقلدة أو منقولة Copy ، أو مستنسخ reproduction ، أو محاكاة Imitation ولكن فى حقيقة الأمر ، وكما رأينا ، أن الآصالة ليست خاصية نعثر عليها مطلقة ، وإنما هى فى غالب الأمر نسبية ، بل ليس هناك عمل فنى « أصيل » تماماً . وإذا أردنا أن نقدر عملاً فنيا على أساس معيار « الأصالة » ، فالأفضل أن لانحصر مشكلتنا فى تقرير ما إذا كان العمل قد أكتسبها أم لا . إذ أن مايشتمل عليه إنتاج القطاع الأعظم من الفنانين من الصور المنقولة ، والمستنسخات ، لايخفى على أحد . فلو تم الحكم عليها من خلال المفهوم الشائع للأصالة . فمن الجائز أن تسقط . غير أنه ليس من المستحيل تماماً ، الكشف عن أصالة مثل هذه الأعمال ، رغم كثرة الصعوبات التى تعترض مهمتنا من كل جانب ، بدرجة لانطمح معها فى أكثر من استنتاجات تجريبية مؤقتة ، بل أحياناً ناقصة .

من الممكن أن تواجهنا مجموعة من التساؤلات المحيرة ونحن نبحث

مشكلة « الأصالة » ولنأخذ مثلا ، تمثال « سبيناريو » Spinario ، المصنوع من البرونز ، ومحفوظ بمتحف كابيتولين بروما ، والذى ظل يحظى بالتقدير الفنى ، زمناً طويلاً ، على أنه من أعظم روائع الفن الأصيل فى تاريخ النحت القديم ، حتى أيامنا هذه . إلا بين أوساط علماء آثار الفنون الكلاسيكية ، الذين درسوا موضوعه بعناية ، ودللوا على أن الرأس فيه مصبوب كجزء منفصل ، ومصنوع من معدن مختلف قليلاً . وهذا الرأس يبدو غير متلائم مع الجلسة الهادئة . كما نلاحظ فيه اختلاف تعبيرات سطوحه بعنفها وقساوتها عن نعومة الأشكال المنتفخة فى باقى أجزاء الجسم . وبدلاً من أن يسقط شعر الرأس إلى الأمام ، قد سلك اتجاهاً ، وكأن الرأس استقامت معتدلة على الجسم . ومن المرجح أن هذا الرأس كان مصمما من أجل جسم آخر ، ومن المحتمل أيضاً أنه مأخوذ من تمثال آخر ، فى وضع الوقوف ، يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد . أما جسم التمثال فلم يكن الفن الإغريقى قد توصل بعد إلى طريقته فى التعبير النحتى ، حتى بعد مرور أكثر من مائة عام تالية . وعندما يصبح المرء على علم بذلك ، فإن موقفه تجاه تمثال سبيناريو Spinario قطعاً سيتغير ، وبشكل حاد . فقد كنا ننظر اليه ، منذ زمن ليس ببعيد على أساس أنه تمثال واحد ، ووحدة مؤتلفة . ولكن بعد ذلك عرفنا أنه مجرد تدامج غير متلائم إلى حد ما ، لقطعتين جاهزتين . ولما كان جزءا التمثال مقطوعين من عملين فنيين منفصلين ، فهما لذلك لا يشبهان القطعتين المنفصلتين فى تمثال « رأس الثور » لبيكاسو . لأن القطعتين الأخيرتين لايمثلان فى ذاتهما أعمالاً فنية ، فهما مجرد مقعد



٤٧ – تمثال سبيناريو ، من النحت الكلاسيكى القديم .

ومقود دراجة ، عثر عليهما صدفة ، غير أنهما عندما أضيفا لبعضهما البعض تشكل كل جديد ، أكثر من مجرد جمع للجزئين ، وهذا ما لم يحدث فى تمثال سبيناريو ، الذى لايرقى وبسبب ذلك إلى مستوى الإنجاز الإبداعى . ولانعتقد أن الفنان القدير الذى صنع جسم التمثال ، كان يود تشجيع فكرة المزاوجة بين الجسم الذى صنعه ورأس التمثال المنزوع من تمثال آخر . وهناك افتراض بأن عملية الدمج قد حدثت فى وقت لاحق ، قد يرجع إلى العصر الرومانى ، على اعتبار أن الرأس التى ثبتت كانت عوضاً عن الرأس الأصلية التى وقع بها ضرر . ومن الممكن أيضاً أن الرأس والجسم قطعتان أصليتان ، ترجعان إلى القرن الخامس أو الرابع قبل الميلاد، والإحتمال الآخر أنهما استنساخات أو اقتباسات رومانية . كل هذه الإحتمالات يمكن اختبار مدى صحتها بالمقارنة بأعمال برونزية قديمة ، أقل إبهاما ، ولكن إلى أن نفعل ذلك ، فإن الحكم بدرجة الأصالة الفنية فى تمثال سبيناريو سيظل على الأرجح قضية غاية فى الغموض .

عادة يعرف الناسخ على أنه حرفى متفان فى عمله بأمانة ، وليس فناناً. وينظر إلى ناتج عملية الإستنساخ على أنه عمل حرفى ، أقل درجة من العمل الأصلى ، بل ويفتقد إلى فكرته .

ولكن ما حكم الفنان الكبير إذا قام بنقل أعمال فنان آخر ؟ . لمناقشة هذا الموضوع يمكننا أن نفحص رسما للفنان البرخت ديورر Albrecht Darer ، كمثال فى صلب قضيتنا . فالعين الخبيرة ، لاتخطىء فى أن رسم

« معركة آلهة البحر » الذى أنجزه هذا الفنان ، هو ليس فقط صورة منقولة موقعة بريشته ، وإنما سيتضح لها أيضاً أن لتصميم العمل كله طابع مختلف تماماً عن الروح التى تسود أسلوب باقى إنتاج ديورر فى نفس الفترة . ونستطيع تحديد المصدر الذى أخذ عنه الرسم ، فالأصل رسم للفنان الإيطالى اندريا مانتيجنا Andrea Mantegna ، ويتميز بفرادة فنية طاغية . ولم يكن رسم ديورر فى الحقيقة ليسمح لنا أن نحدد بثقة ، ماذا يمثل عمل مانتيجنا بالنسبة لرسمه . هل خدمة كنموذج (موديل) ؟ وكيف تصبح الصورة المنقولة أصيلة ؟

قد يكون للنقل فائدته ، كطريقة للحصول على استبصار أفضل عن الطبيعة المميزة فى عمل فنى بارز ، لوحة أو تمثال . وبمقارنة رسم « ديورر» بمحفورة « مانتيجنا » سيدهشنا كيف كان رسم ديورر ، رغم تتبعه لتصميم رسم مانتيجنا تفصيلا بتفصيل ، فإنه قد احتفظ إلى حد ما ، بقيمته كعمل له استقلاليته . إذن هل يتسنى لنا حل هذا التناقض ؟

فى الحقيقة ان استخدام ديورر لمحفورة مانتيجنا كنموذج لرسمه ، لم يكن بهدف النقل بالمعنى الحرفى . إذ لم يحاول الفنان التوصل بالرسم إلى إنتاج نسخة ثانية ، مطابقة للأصل ، وإنما كان يبدو وكأنه يتعلم من خلاله تعلماً ذاتياً . فيتأمله بالطريقة نفسها التى يتأمل بها أى شىء فى الطبيعة ، يريد أن ينقل عنه بدقة ، ولكن بإستخدام الإيقاع الخطى الخاص به والذى يتميز بتفرده ، بل لايضاهيه خط فنان آخر . وخلاصة القول ، أن الرسم

المنقول هنا كان عملاً فنياً آخر . فلقد استطاع ديورر أن يعطنا وجهة نظر غاية فى الأصالة ، عن فن مانتيجنا ، جسدها من خلال فرادته الفنية ، فلم يكتفى بنقل المظهر السطحى للعمل ، أو بنقل طريقة تنفيذه ، أو صفاته النوعية الكامنة ، من أجل ان يضمها إلى رصيد عمله ، وإنما الذى حدث بالفعل هو أنه اعتبر عمل مانتيجنا وسيلة لإنعاش خياله الإبداعى . فلم يمارس العمل من خلاله بآليه ، أو بدون تفهم أو تفاعل ، ولذا لم يفتقد عمله لقيمته .

مهما بلغ النقل الآلى ، الذى ينتج عنه مجرد نسخة طبق الأصل ، من مستويات الجودة ، فسوف يخلو العمل من أى إبداع . ولو أن عملية النقل ترقى أحياناً إلى مستوى الأصالة الفنية ، إذا استطاع الناقل ان ينفذ خلال العمل فيضيف شيئاً من شخصيته ، وحسه ووجهه نظره ، بعقليته المجددة .

كذلك الفنان الإيطالى « جوليو رومانسو » نقل لوحته « اسطورة ميركورى وجوبتر » عن لوحة الفنان « بترو سانتى بارتولى » Pietro Santi Bartoli ، وأيضا « تيودور جيريكو » قد اقتبس شخصية رئيسية من لوحة الفنان رافائيل تعرف بـ « البنائين » . لقد كان يود برسمها ان يكشف عن البناء الجسمى للشخصية بعناية . وبمقارنة العملين نكتشف مقدرة جيريكو على تحليل كتلة الجسد وتفاصيله . وقد أضفى عليها معنى الصلابة ، وأكد فيها على التعبير والحركة .

ان ملاحظة وجود علاقة وثيقة بين عملين فنيين ، ليست حالة نادرة الحدوث ، مثلما يعتقد البعض ، فعادة تكون هذه الرابطة أقل وضوحاً . ولوحة « الغداء على العشب » التى أنجزها ادوارد مانيه Edouard Manet (١٨٣٢-١٩٨٣) عام ١٨٦٣ تصور موضوعاً معاصرا ، عرفنا مؤخرا ان فكرته مأخوذه عن لوحة « اللحن الريفى » (١٥٠٥) للمصور « جورجيونى ». وكذلك تكوين اللوحة يشبه الطريقة الإنشائية التى اشتهر بها روفائيل ، فى لوحته « أوليمبيا » (١٨٦٣) . أما عندما عرضت لوحة مانيه لأول مرة ، فإنها بدت عملاً ثورياً ، بل كانت سببا فى نشوب خلاف ، على اعتبار أن الفنان قد تجاسر بعرضه صورة لإمرأة شابة عارية ، وسط طبيعة غناء ، فى مواجهة رجلين بملابسهما الرسمية . وفى حقيقة الأمر أن مثل هذه المقابلة بين الوضعين المتناقضين فى الحياة الحقيقية ، قطعاً سيواجه بهجوم وانتقاد من الناس . وقد يظن البعض أن مانيه ، قد تعمد ان يمثل بهذه الصورة حدثاً فعلياً . ولكن مؤخرا اكتشف مؤرخو الفن مصدر هذه الشخصيات التى صورها مانيه . فهناك محفورة للفنان رافائيل ، تصور آلهة اغريقية قديمة ، قد استفاد مانيه من خطوطها المحيطية الرئيسية ، بينما ترجم الشخصيات فى لوحته بصيغ عصرية ، فأضفى عليها طابعاً من طرازه ورؤيته المستحدثة . وقدم تفسيراً إبداعياً معاصراً لفكرة قابلة للعطاء بحيوية متجددة ، من خلال عدد آخر من الوثبات الخيالية المستحدثة . ولقد أدرك معاصرو مانيه تلك الحقيقة ، ولذلك بدت لهم لوحته كنوع من المكاشفة بالمحظور . أما الآن فترفرف ظله رافائيل لترعى مانيه ولوحته فى مواجهة

أى إنتقاد ٠ وبعد ما تمر الصدمة الأولية من الشعور بالغيظ من قبل الجمهور المتحفظ ، سيتمكن البعض من تمييز الإقتباس المختبىء وراء مظهر تلك الشخصيات ٠ ورغم التأثير العام للوحة الذى يضفى على الشخصيات مظهراً ملفتاً وهيئة غير محتشمة ، إلا أن ذلك لاينقص من تقديرنا لأصالة اللوحة ٠ وبالفعل مانيه مدين لرفائيل ، غير ان طريقة مانيه فى استحضار عمل قديم كان منسيا ، يعيد فيه الحياة ، هو فى ذاته يعد عملاً أصيلاً وابداعياً ٠ بل أن صورة مانيه هى لوحة غاية فى الأصالة وفى العصرية ، فى روحها وتعبيرها على السواء ٠ وقد اندمجت فى هذه اللوحة التقاليد مع الإدراك المتفتح للحياة المعاصرة ٠ وتآلفت المقدرة على التكيف مع الظواهر الإعتيادية مع نضارة الإحساس ٠ وهكذا يكون مانيه قد وفى دينه ٠

التقليد الفنى ووثبات الخيال

ولما كانت لوحة مانيه لاتقودنا فقط إلى عمل رافائيل ، بل ترجع بنا إلى أعمال مشابهة من العصر الرومانى ، مثل النحت البارز المشهور لآلهة النهر ٠ من هنا يمكن أن تشكل الأعمال الثلاثة لمانيه ورافائيل والعصر الرومانى ، حلقات ثلاثة فى سلسلة من الروابط التى تصل بين الماضى البعيد مع المستقبل ٠ بل ان لوحة « الغداء على العشب » قد أصبحت بعد ذلك مصدراً ملهما للعديد من الأعمال الفنية الحديثة ٠ اذ قام بيكاسو عام ١٩٥٤ بعمل دراسات عليها ٠ فبيكاسو هو فنان آخر اعتاد أن ينقل عن لوحات فنانين آخرين ، غير أنه كان يفعل ذلك بعقلية الأستاذ الخبير ، فيفسر

الحقائق البصرية التقليدية برؤية معاصرة متفردة . وبذلك استطاع ان ينتقل بعمله من مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع . وقد استخدم فِي معالجته لأعماله تقنية التلصيق (الكولاج) فكان يتعامل مع عناصر أعماله على أساس أنها أشياء جاهزة ، يلتقط منها ما يناسب السياق التأليفى الجديد . ولوحته «فتيات على شاطىء نهر السين » قد استعار عنوانها من لوحة كوربيه التى صور فيها فتاتين فى وضع استرخاء وكسل بواقعية . أما لوحة بيكاسو فتصدم المشاهد ، منذ الوهلة الأولى ، بأنه أمام لوحة وليس أمام « واقع » ، لأنه استغنى عن منهج كوربيه الواقعى ، واكتفى بقرابة شبحية بالموضوع ، فبالغ فى استطالة مساحة اللوحة ، من أجل أن يؤكد على معنى الإسترخاء. ولكن الخطوط المتشابكة والمتصادمة لم تسمح كثيراً بترسيخ مثل هذا الإحساس . فكان موقف بيكاسو من فن كوربيه ، وهو موقف الناقد ، الذى استطاع ان يقدم بديلاً معاصراً مبتكراً ، بأسلوب تكعيبى ، استبدل فيه الطابع السكونى فى لوحة كوربية ، بحركة صاخبة وعنيفة . ويمكن تشبيه ما حدث هنا بإحدى المنازلات التى جرت بين المذهبين ، التكعيبى والواقعى . نتج عنها عملان بدلا من عمل واحد . فإن الخلق الفنى يتبدى فى مدى السهولة التى يشعر بها الفنان أثناء نشاطه الإبداعى ، وبخاصة عندما يقوم بعملية إعادة ترتيب العناصر السابقة فى تجاربه الفنية فى صياغة جديدة .

ان معظم أعمال الفن هى بمثابة حلقة فى السلسلة التى تربطها بأسلافها . وتصنع جميع السلاسل مع بعضها شبكة متناسجة . يحتل كل

عمل فيها مكانته الخاصة المتميزة ، داخل ما يعرف بـ « التقليد » • ويقصد بالتقليد Tradition ، الذى يتضمن معنى ان « الأصالة الصرفة غير ممكنة »، الأرض الصلبة التى يقفز من فوقها الفنان وثبته الخيالية • والمكان الذى سينتهى به الأمر إليه ، سوف يشكل حينئذ جزءاً من النسيج المتشابك ، ويصبح نقطة انطلاق لوثبات أخرى • ويصبح النسيج المتشابك من التقاليد ضرورياً سواء كنا على وعى به أو لم نكن ، فهو يمثل الإطار الذى لابد منه فى عملية تكوين آراءنا عن أعمال الفن ، ومن خلاله يمكن تقدير درجة أصالتها •

وينوه هنرى ماتيس Henri Matisse (١٨٦٩ – ١٩٥٤) بنبوغه الإبداعى ، وفرادة أسلوبه ، إلى أهمية أكتساب الإطار فى تكوين الشخصية المتفردة • فيخبرنا بأنه رغم دراسته لتقنيات الرسم والتلوين ، تبعاً للتعاليم الأكاديمية ، حيث اجتهد فى اقتفاء آثار تعاليم أساتذة عصر النهضة ، وسعى إلى محاكاة طريقتهم فى صياغة الأشكال والحجوم ، اضافة إلى تأملاته الذاتية ، فإنه جاء يوم اعتمد فيه على نفسه ، عندما أدرك ضرورة نسيان مثل هذه الأساليب أو بالأحرى عندما تفهمها بطريقته •

ان النقل عن أعمال الغير لا ينقص من قدر الأصالة فى الفن ، ذلك إذا استطاع الفنان أن يضيف إلى ما ينقله حيوية ولون خاص ، وهكذا حينما نسخ « فان جوخ » Van Gogh (١٨٥٣ – ١٨٩٠) عملاً من أعمال « ميليه » Millet (١٨١٤ – ١٨٧٥) ، وكذلك اعمالاً لديلاكروا ، ورمبرانت ، استطاع

ان يضع توقـيـعـه على منسـوخـتـه ، وبكل شـجـاعـة ٠ إذ أنه أضـفى على منسـوخته طابعاً من أسلوب معالجته اللونيـة ، ومظهراً ملمسياً متميزاً ، فحول العمل المنقول إلى عمل فنى له قيمته وأصالته ٠

الأصالة بين الجميل والنافع

واذا كانت الأصالة Origiatlity تعرف أحياناً على أنها الخاصية التى تميز الفن عن الحرفة ، فإن مفهوم التقليد Tradition يعنى الإطار الذى يحدد مدى أصالة العمل ، على أساس أنه العامل المشترك الذى يجمع بين الفن والحرفة ٠ فكل فنان ناشىء يبدأ أولاً فى الظهور على مستوى الحرفة بمحاكاة أعمال الفن الأخرى ٠ ومن أجل أن يستوعب طريقتها ، ليضمها إلى رصيده حتى تتسع دائرة خبرته ٠ وبهذه الطريقة ، فإنه بالتدريج يحصل على موضع أو مكانة ثابتة ٠ ولكن بالموهبة الصادقة وحدها يترك الفنان الناشىء مرحلة التأهل التقليدية هذه ، ويتحول فى إتجاه الإبداع الحقيقى فى مجاله الخاص ٠ ورغم كل ذلك فليس هناك من يستطيع معرفة السبيل إلى الإبداع ، وإنما بامكانه فقط ان يخبرنا كيف السبيل للمضى عبر بواعث الإبداع ٠ واذا كان يتمتع بالموهبة Talent فسوف يتوصل فى نهاية الأمر إلى انجاز شىء حقيقى ٠ أما ما يتعلمه المبتدىء ٠ أو تلميذ الفن ، فهو المهارات والتقنيات ، والطرق المعترف بها فى الرسم ، والتصوير والنحت والتصميم ، كما يتعلم أيضاً الطرق الراسخة فى مجال الرؤية ٠ وإذا شعر المبتدىء بعدم توافق موهبته فى مجالات الرسم والنحت والعمارة فمن

المناسب له ان يتجه إلى مجموعة المجالات التخصصية ، التى تعرف «بالفنون التطبيقية » Applied art ، حيث سيتفاعل بشكل مثمر ٠ فقد يصبح رساماً توضيحياً illustrator ، أو مزخرفاً ، أو مصمماً للمنسوجات ، أو للآثاث ، أو للإعلانات ٠ وكل هذه الأعمال تقف ، إلى حد ما ، بين الحرفة الفنية ، والحرفة « المحضة » ٠ ومن هنا فهى تتيح مجالاً لإظهار شىء من الأصالة ، من جانب المهنيين الأكثر طموحاً وهمة ٠ ولكن فى مثل هذه المجالات يمكن أن تحبط فيض الجهد الإبداعى عوامل مثل : أسعار المواد الخام وتوفرها ، أو عمليات التصنيع ، أو المفاهيم والآراء الشائعة ، عن ماهية « النافع » و « المفيد » و « المناسب » أو « المستحب » و « المرغوب » فإن الفنون التطبيقية تتشابك بعمق أكثر بحياتنا اليومية ، ولذلك ، ويمثل مايوحى إسمها فهى تجعل النافع جميلاً ، وله أهميته كعمل فريد ٠ وليس هناك أدنى شك فى أن التطبيقى ليس فناً خالصاً ، ومع ذلك فإننا نواجه صعوبة فى تدعيم هذا التمييز بين الجميل والنافع ٠ إذ أن ، فن التصوير كان فى العصور الوسطى ، مثلاً ، من أجل خدمة أغراض تطبيقية ، على مدى واسع ٠ فقد كانت مهمة المصورين تزيين السطوح التى تخدم أغراضاً أخرى نفعية ، مثل جدران العمائر ، والنوافذ ، والأثاث ، وصفحات الكتب ٠ والشىء نفسه ينطبق على معظم أعمال النحت التى أنتجت فى العصور الوسطى والعالم القديم ٠ فكانت الآوانى الإغريقية من الخزف ، تزخرف أحياناً بواسطة الفنانين المشهورين بإقتدار رائع ٠ كما أنه فى مجال الفن

المعماری ، ترفع الحواجز التی تمیز بین الجمیل والنافع ، عند تصمیم أی مبنی معماری ، وتنعکس عادة التحدیدات الخارجیة التی تفرضها علیه ظروف خطة البناء ، ومستوی أسعار المواد الخام ، والتقنیة ، والأغراض النفعیة للمبنی ٠ وفی الحقیقة ان العمارة « المحضة » ، قطعاً هی عمارة خیالیة ، لأن العمارة تعرف عادة علی أنها فن تطبیقی ، ولکنها أیضاً فرع رئیسی من فروع الفن ، فی مقابل الفنون الأخری التی یطلق علیها « الفنون الصغیرة » ٠

وقد یمیل الجمهور من غیر المتخصصین إلی التسلیم بمبدأ التمییز بین الجمیل والنافع إلی أبعد الحدود ٠ ولأن الفن فی حقیقته نشاط إنسانی ، معقد وغامض من وجوه عدیدة ٠ ولذلك فهو یسمح فقط باستنتاجات جزئیة تجریبیة مؤقتة بل وجریئة متمیزة ٠ والمشاهد المبتدیء یأخذ کل ذلك علی أنه یرسخ اعتقاده الخاص بکونه « لایعرف شیئاً عن الفن » ٠ وفی الواقع أنه لیس هناك من لایعرف شیئاً عن الفن ، ذلك إذا استثنینا الأطفال ، والمصابین عقلیاً ٠ فلا مفر من معرفة شیء ، بنفس القدر الضئیل الذی نعرفه جمیعاً عن السیاسة ، والإقتصاد ، ذلك القدر الذی نحصل علیه من خلال ممارساتنا فی حیاتنا الیومیة ٠ والفن کذلك جزء من نسیج الحیاة الإنسانیة ، نتقابل معه فی کل وقت ، حتی لو کان احتکاکنا بهذا الجزء محدودا ، من خلال المجلات وأغلفة الکتب ، والإعلانات ، والنصب التذکاریة ، والمبانی التی نحیا فیها ٠ ومن المؤکد ان معظم هذا الفن ، وإلی حد ما ،

مزجى وزائف ، أو هو فن « ثالث يد » أو « رابع يد » ، وخلاصة القول « فن مبتذل » ، فقد افتقد طلاوته ، بالتكرار المستمر ، وممثلاً لأدنى طائفة من الجمهور الذى يشكل الذوق العام ، ولما كان هذا النوع من الفن هو الوحيد الذى يختبره معظم الناس ، فهو عموماً الذى يشكل أفكارهم عن الفن . وحينما يصرح هؤلاء ، بأنهم « يعرفون ماذا يحبون » ، فإنهم يقصدون فى الحقيقة أن يقولوا « أننا نحب ما يماثل الأشياء التى نتآلف معها » . ولكن مثل هذه الإختيارات ليست مطلقاً ، اختياراتهم الشخصية ، وإنما تفرض عليهم بالعادة ، ومن خلال الظروف . فعندما يكتفى الشخص بحب ما يعرف ، ويلهى ذهنه عن ما لا يعرفه ، فإن تلك هى صفة المرء الذى اقترب من سن الشيخوخة ، والذى يميل دائماً للإعتقاد فقط فى الماضى ، فيصفه بـ «أيام زمان الحلوة » . أما المستقبل بالنسبة لمثل هذا الشخص فهو محفوف بالمخاطر . ولكن ما الذى يجعل العديد منا نرغب فى التعليق بوهم صنع الإختيار الشخصى فى الفن ، بينما نحن فى الواقع الفعلى لا يمكننا فعل ذلك .

هكذا يظهر موضوع الفن كظاهرة مستعصية ، وحتى المتخصصين يختلفون فيما بينهم حول هذا الموضوع ، والأفضل للمتذوق ان يحول دون اعاقة آرائه حول هذا الموضوع بالعديد من النظريات المعقدة .

وظيفـــة الفــــن

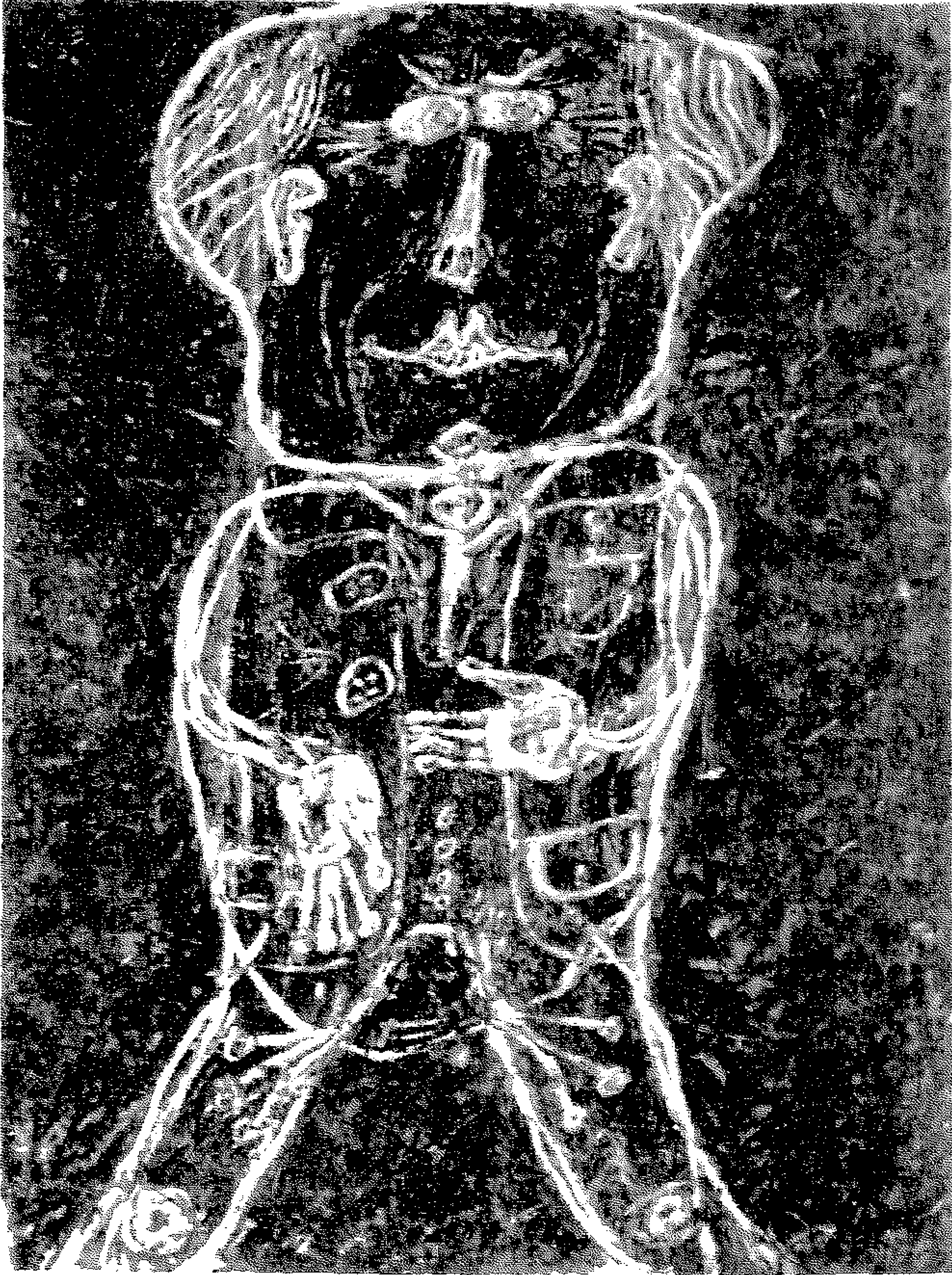
أمـا المبـدأ الذى شـاع فى أوسـاط الفن فى العـصـر الحـديث ، والذى يدعو بأن يصبح « الفن من أجل الفن » فـيعنى ضـمنياً ، أنه بإستطاعة الفن أن يصبح نوعاً من الهروب من الحياة ٠ غير أنه ، ومن حسن الحظ ، ان ذلك اعـتـقـاد باطل ٠ لأنه ليس الفن هـروباً من الحـيـاة ، وانما هو بالأحـرى أغناء لهـا ٠ والحـيـاة والفن دائمـاً مـتـلازمين ولاينفـصـلان ، بل يقـويان ويدعـمـان بعضهما البعض ، منذ ظهور الوجود الإنسانى على سطح كوكبنا ٠

ومنذ اليوم الذى استخدم فيه أسلافنا الطلاءات الملونة ، كان الفن قد ظهـر لخـدمـة حـيـاتنا كنوع من التـزيين أحـيـاناً ، أو لرسم أولى العـلامـات السحرية على أجسام الأجداد ، أو على جدران كهوفهم بالألوان الصلصالية٠ واليوم تخدم العديد من الممارسـات المشابهة تزيين طنافس ، وكسوات أثاث ، ومسبوكات معدنية ، وحلى ، وأقمشة ، ولوحات معلقة على الجدران ، كأعمال فنية ٠ وطبعاً مثل هذه التزيينات قد تم اختيارها ، على أسـاس ماتتمتع به من الجـاذبيـة أكثـر من غـيـرهـا ، والعين التى اخـتـارت مـثل هذه الأعـمـال قـد قـررت ذلك بعـد ان اسـتـمـتـعت بـهـا ٠ هكذا يمكننا فى هذه المرحلة ان نحـدد وظيفة الفن ، على أسـاس أنه يحـقق « مـتـعـة للعين » ٠ وهذه حـقـيقـة ، إذ أن الإنسان الذى يتمنع عن ممارسة هذه المتعة ، إنما هو ينكر ذاته ٠

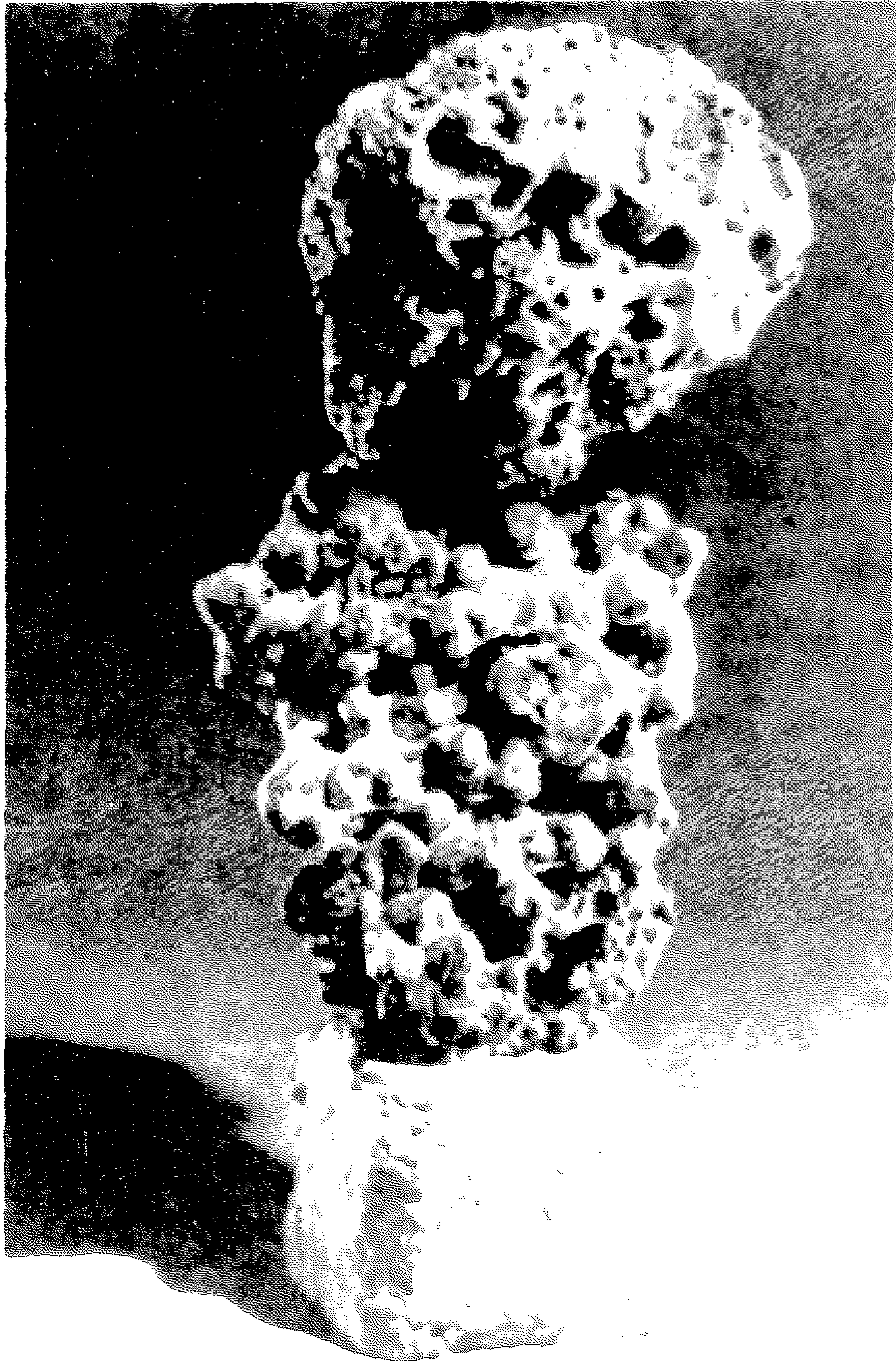
ولكن كيف تطورت وظيفة الفن عبر العصور ؟ ٠ يمكن لنا اذا أردنا ان

نقتفى أثر أى عمل فنى (منحوته أو لوحة) ، من أجل التعرف على تسلسل نسبها ، وذلك بالرجوع إلى العالم القديم ، أو حتى الى مجتمعات ما قبل التاريخ .

والحقيقة أنه لايفى تعريف وظيفة الفن فى « ابتداع أشياء ممتعة للعين» للإجابة عن السؤال حول « كيف أن شيئاً مثل لوحة الفنان الفرنسى « چان دو بوفيه» Jean Dubuffet « صورة شخصية لهنرى ميتشو » (١٩٤٧) يمكن ان يقنع بأنه يمتع عين المشاهد ، أو الناقد ، إذ أن العمل يؤذى العين المنطبعة على جماليات الصورة الإعتيادية . وبالنسبة لمثل هذه العيون سيبدو عمل دوبوفيه مشابهاً لخربشة متلعثمة على مواد مختلطة ، بطريقة مشوهة وغامضة . ومع ذلك فنحن نعرف أنها ليست مجرد خربشة ، وليس باستطاعتنا أن نصفها ، بالقبح ، لأننا إذا تمعنا النظر فى اللوحة ، وتمهلنا فسوف تفتح أبواباً من تلقاء نفسها ، فإذا بنا ندخل إلى الصورة ، فنجد أنفسنا فى زمان ومكان هما من إبتداع الفنان . وللفنان « دو بوفيه » كذلك منحوتة بعنوان « Nourrice Profuse » ولا ندرى كيف يمكن لشيء مثل هذا، ان يسر عين المشاهدين ونقاد الفن ، بالرغم من أنه هو الآخر ، سيؤذى العين المطبوعة على رؤية أعمال النحت التى تخضع لمفاهيم الجمال التقليدية، فقطعاً بالنسبة لمثل هؤلاء ، ستبدو القطعة مثل كتلة سمجة من خبث الحديد، لايعرف بالضبط ما الذى تمثله . ومع ذلك فهى ليست مجرد كتلة من خبث الحديد . وليس بإستطاعتنا كذلك أن نصفها بالقبح . واذا تأملنا شكلها



٤٨ – دوبوفيه ، هنري متشو (١٩٤٧) .



٤٩ – دوبوفيه ، تمثال Nourrice Profuse .

بتأن ، فسوف تتكشف لدينا ابعاداً أخرى للجمال غير الأبعاد التقليدية ٠

وهكذا سيبصح من السهل توضيح قيمة العمل استناداً إلى تعريف وظيفة الفن ، التى تتفق مع مبدأ التوسع فى آراء علماء الجمال ، وهذه الوظيفة الجديدة هى « ***أن الفن يقوم بالتعبير عن المادة الوسيطة من خلال الخبرة الإنسانية*** » والحقيقة أن هذا التعريف ملائم لأن يطبق على معبد البارثنون ، حيث ينتظم العمل الفنى بدقة ، رغم كل ما أصابه من إتلافات ، وهو بهذا برهان بلغ حد الكمال ، على أن الحياة هى القضية الجوهرية فى الفن ، وأن أهدافها تتحقق ٠ وكل التباس ، وأى قبح يمكن التغلب عليه ، من خلال تطبيق مبدأ الإنسجام ، فى آخر الأمر ، بل يمكن التوصل إلى تحويله الى حالة من الصفاء الحيوى ٠

وإذا كانت هذه هى وظيفة الفن ، كما توصلنا اليها الآن ، فما موقف لوحة « يوم الحساب » الذى رسمها ميكلانجلو (بسقف سيستين) من هذا التعريف لوظيفة الفن ٠ إذ أنها تمتلىء رعباً واضطراباً ؟ ان الشهداء المعذبين فى اللوحة ، والقديسين المباركين ، يبدون وهم فى طريقهم إلى الجنة ، وكأنهم يتقاسمون حالة « الإرتجاف المتشنج » مع الملعونين المخلدين فى العقاب ٠ أما إذا استندنا إلى المعايير الجمالية البحتة ، فسوف يمكننا الإقتناع بأن لوحة « يوم الحساب » تتمتع بنظام دقيق ، ونسق يتناسب مع موضوع الإضطراب ٠ ولكن ذلك الإحساس باللعنة الشاملة يقوى خبرتنا باليأس والرعب ، بفعل إضفاء الروعة المهيبة والجلال ، على مثل تلك



٥٠ – ميكل انجلو ،

يوم الحساب (القرن ١٦) .



٥١ – كونستابل ،

عربة الدريس (١٨٢٦) .

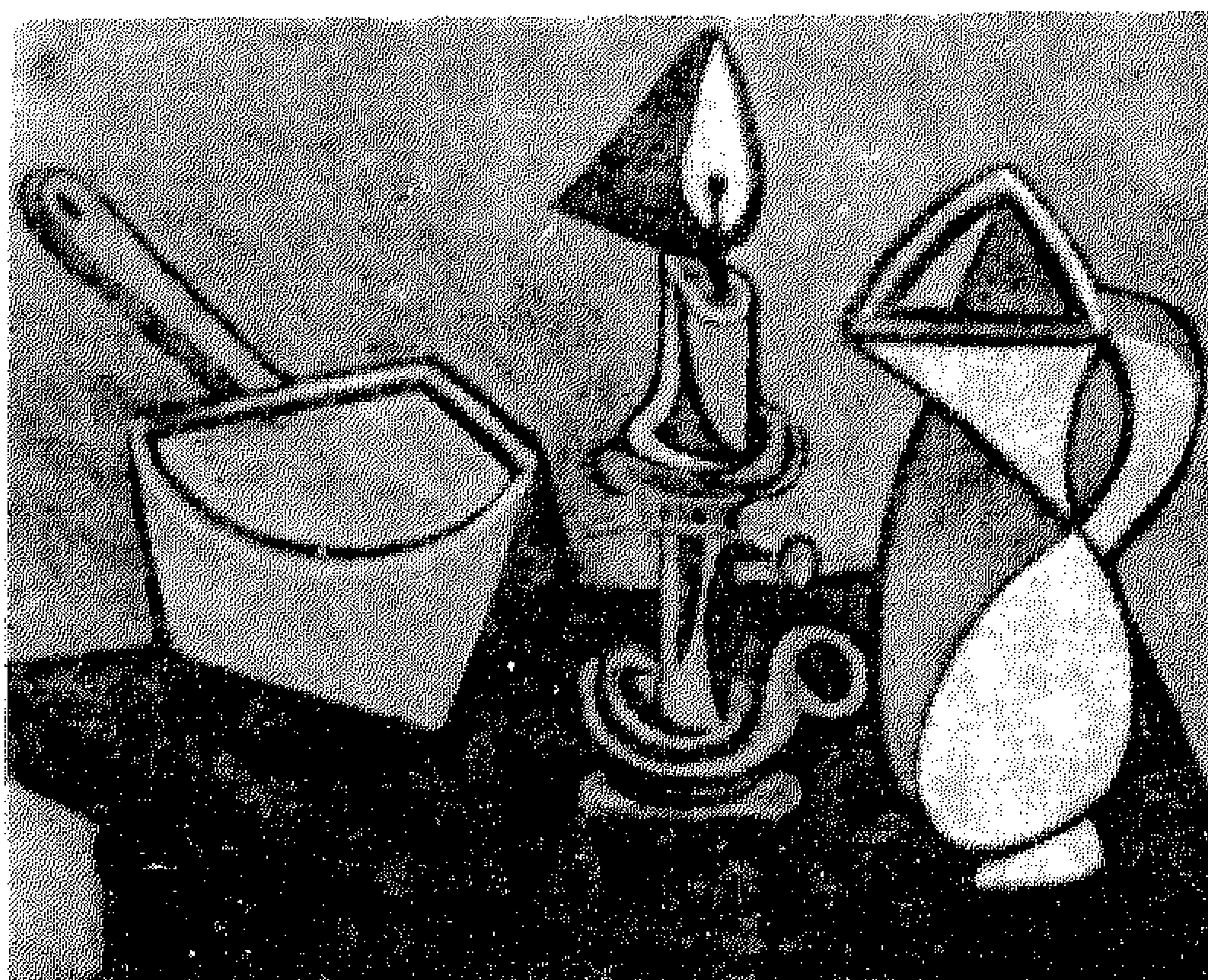
الإنفعالات الإنسانية المألوفة . هكذا يصاغ الفرض الثانى لوظيفة الفن ، وهو : ***منح نسق للمادة المضطربة من الخبرة الإنسانية الخام .*** فيصبح من شأن الفن أن يوضح خبرتنا عن الحياة ويقويها ويوسعها ، ويتيح لنا إدراك كل ما هو ضرورى ، ويجمع بين النقاء والشدة . ومن المؤكد أن مثل هذا التعريف يمكن أن يصل الهوة بين عمل « دوبوفيه » وأكثر اللوحات واقعية ، عبر تاريخ الفن ، بل يصل العمل بأكثر أعمال الفن متعة بصرية ، بالمعنى الشائع ، والأكثر اعتيادية .

لقد شهد العصر الحديث ، منذ الحرب العالمية الأولى ، ثورة فى الفن، تميزت بالتنوع الواسع فى الأسلوب ، بلغت أعماق الثقافة ، من النادر ان نصادف تنوعا مشابها له ، أو يماثل تعقيد حركاتها فى تاريخ الفن. فقد نبذت جهود خمسة قرون من الفن ، بل بدت وكأنها فى صراع عدائى مع الحضارة ، بإنقيادها إلى التجريب ، فى تحرر تام عن العلاقات الاجتماعية. فأثارت قدراً من الذهول فى من أرادوا تفسير التعددية الأسلوبية فيها ، غير أن التسمية بالفن الحديث قد شملت : الإنطباعية ، والرمزية ، والمستقبلية ، والتعبيرية ، والتكعيبية ، وغيرها . وتلك المذاهب قد تشابكت بحيث نتج عنها تركيب جديد ، وهو مزيج بين ***المستقبلية والعدمية*** ، أو بين ***الثورى والمحافظ*** أو بين ***الطبيعى والرمزى*** . مما يثير دهشة من يشرع فى دراسة هذه الظاهرة .

ولكن الحقيقة ان أى حركة فنية تظهر إلى الوجود ، لاتبزغ بذاتها ، وإنما قطعاً تظهر كجزء مكمل للحركة المستمرة للفن ككل . فأسلوب المصور الهولندى ، رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) الذى طور من خلاله التقاليد الفنية ، والخبرات التقنية فى مجال الإستخدامات اللونية والضوئية ، متميز وأصيل ، غير أنه مرتبط بطريقة التصوير بالألوان الزيتية . وقد أفاده كثيرا ابتداع طريقة الصياغة الفنية ، بإستخدام امكانات الظل والضوء ، التى طورها ليوناردو دافنشى . وهكذا يبدو الفن يتولد من الفن ، ويؤثر فيه نشأة الأساليب ونموها . كما تؤثر القوى الداخلية فى الفن بظهور الأساليب ونموها . وإذا بدت الحركة الجديدة عند ظهورها الأول تطرفاً ، فمع مرور الوقت يمكن أن تأخذ مكانها ، ضمن الإطار العام الذى يشرح التقليد العام للنمط . فهى رغم كل تطرفها ، تعد وليدة للنزعة الإنسانية والتنويرية ، التى هى سمة حضارة العصر الحديث .

لقد نشأت التأثيرية فى أحضان فن رواد سالفين ، مثل : ادوارد مانيه Edouard Manet (١٨٣٢ - ١٨٨٣) ، وجون كونستابل John Constable (١٧٧٦ - ١٨٣٧) . وجوزيف تيرنر Joseph Turner (١٧٧٥ - ١٨٥١) وأوجين ديلاكروا Eugene Delacroix (١٧٩٨ - ١٨٦٣) وأعمالهم تتشابه جدا مع الحركة الجديدة الشاملة ، التى تعرف بـ «التأثيرية » ، والتى ظهرت لأول مرة فى معرض ، عام ١٨٧٣ فى باريس . وكانت هذه الحركة الفنية مثار جدل شديد فى مقاهى الفنانين فى العاصمة الفرنسية ، التى صارت

المقر الرسمي لرواد هذا الفن ٠ وكانت التسمية « تأثيرية » قد أطلقت لأول مرة على هذه الحركة ، في لهجة ساخرة من أعمال روادها ٠ ولكن بمرور الوقت ، أصبح الفن التأثيرى مقبولاً على نطاق واسع ٠ وبفضل الجهود الإبداعية التى قام بها فنانو ما بعد التأثيرية – Post Impressionists ، تحولت التأثيرية ، التى نمت ثقيلة وبصعوبة ، فأعيد بعثها وبسرعة فى نمط جديد ٠ وبنفس الطريقة ، ظهرت الحركة التكعيبية ، نتيجة لجهود الفنانين ، مثل سيزان Cezanne (١٨٣٩– ١٩٠٦)، وسورا Seurat (١٨٥٩– ١٨٩١)٠ فمثلما حدث بالنسبة للتأثيرية ، نمت التكعيبية المبكرة رتيبة ، ثم مرقت سريعا كفكرة مبتذلة مغيظة ٠ ومن ثم ظهر الفنانون الذين ساروا بالتكعيبية الى الخطوة التالية من التطور الواسع النطاق ، ومن المحتمل ان يشار اليهم على اعتبار ، أنهم يمثلون التكعيبيين الجدد ٠ مثلما أعاد سيزان وسورا ، وجوجان خلق التأثيرية القديمة من جديد ٠ فدعوناهم بالإنطباعيين الجدد ٠ والرغم من ان التكعيبيين الجدد قد ساروا معا فى طريق معين ، الا أنه ليس بإمكاننا تناولهم كحركة واحدة ٠ أما الذى يربط بين التكعيبيين الجدد ، هو أنهم يدينون بالفضل للأجيال السابقة من التكعيبيين ٠ فقد كانت التكعبية المبكرة بمثابة النبع الذى تفجرت عنه الإنجازات اللاحقة ٠ وبالنسبة للعديد من الفنانين الذين جاءوا بعد تكعيبية براك وبيكاسو ، قد حظوا باعتراف كبير، وبمكانة أكثر تميزا ، مثل الفنان مار وبسب (١٨٨٧ – ١٩٦٨) فبينما كان التكعيبيون الأوائل ، يؤكدون فى فنهم على الرؤية الديناميكية للعالم بلا اختلاف ، نجد ان الموضوع الذى تناولوه عادة على العكس ،



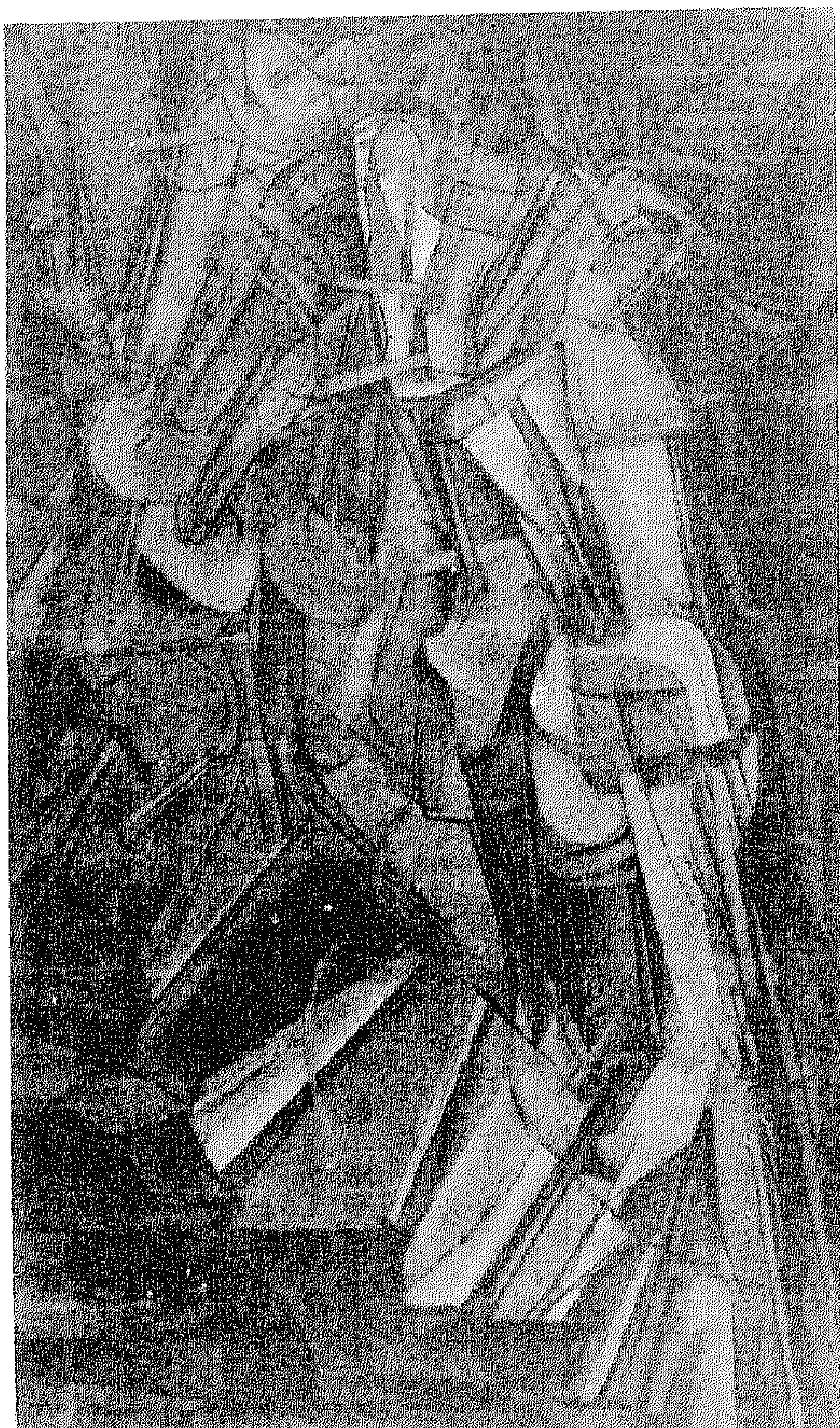
٥٢ –   بيكاسو – طبيعة صامتة .



٥٣– بيكاسو ، نساء افنيون (١٩٠٧)

كان ساكناً نسبياً . فمن نماذج الموضوعات النمطية لأعمال التكعيبيين ، مثلا : طبيعة صامتة ، أو منظر طبيعى ساكن ، أو شخص فى وضع أسترخاء . أما مع مجىء عام ١٩١٢ ، فقد عرض « دوشامب » فكرة استخدام الحركة ذاتها كأساس للوحة . وهكذا نلاحظ ان المرأة المرسومة فى لوحة « أمرأة تهبط الدرج » لم تكن تمثل موضوع العمل ، وانما الموضوع الحقيقى كان حركة الجسم . ولو تأملنا اللوحة بتمعن ، سندرك أن الإتجاه المندفع للأشكال ، وهى تتزاحم هابطة من أعلى الزاوية اليمنى إلى أسفل الدرج ، فى أدنى الجانب الأيسر من اللوحة ، سوف نتوصل إلى الإيحاء المبهم للجسم المتحرك . وربما نراه يمضى أماماً الى أسفل الدرج مباشرة ، وكأنه يتحرك عبر مجال رؤيتنا . أما إذا حاولنا ان نعثر على هيئة الشخص، آخذين فى الإعتبار كل درجة من درجات السلم ، فذلك سيسبب فقدان الفكرة الكلية للصورة . بينما إذا استطعنا النظر وراء الجسم ، وصوبنا بصرنا ، فسنجد أنفسنا بدلاً من أن نشعر بالحركة الإجمالية ، سوف نشعر بتهزهز نبض إيقاع الجسم ، الذى سيبدو وكأنه ينزلق عبر فراغ مختلف داخل نطاق اللوحة .

لقد انصب اهتمام المستقبليين على عصر الآلة والسرعة . وقد نشأت هذه الحركة حوالى عام ١٩٠٩ ، حيث أنجز فنانو الحركة أشكالاً تهتز وتتذبذب مع حيوية الحياة المعاصرة . وقرروا ان يتخلوا عن الماضى ، لأنه بالنسبة لهم ، يمثل مجرد حقبة عديمة الحياة ، تتثاقل وتتراخى أسفل



٥٤- دوشامب ، إمرأة تهبط الدرج (١٩١٢)



۵۵ - بیکاسو ، وجه ماری تیریز (۱۹۳۷)

التقدم. وهكذا تضمنت معظم أعمال الفن المستقبلى أشكالاً تتكرر بذاتها ، وبلا انقطاع ، بقصد الإيحاء بالحركة النشطة المضطربة . ولسوء الحظ ، فإن المستقبلية قد أصابها خلل محتوم ، فلم تكن تمتلك مايعتنى به الفنانون غير الأبعاد الحركية لموضوعات أعمالهم ، التى ظلت رغم ذلك ساكنة . لأن اللوحة الساكنة ، والتى تطمع فى أن تصبح مشابهة لسيارة تزمزم أسفل الطريق ، لابد حتما وأن تتنافى فى شروطها مع الأعراض العملية . غير أن المقاصد التعبيرية التى أراد أن يحققها الفنانون فى الفن المستقبلى ، قد تحققت فى النهاية بعد العديد من السنوات ، وذلك ما نلاحظه فى التركيبات البنائية سهلة الحركة Mobile Construction التى أنجزها الكسندر كالدر (١٨٩٨) والتى تتحرك بفعل الهواء . ونستخلص من كل ذلك ان الأساليب والمدارس الفنية تدل على تنظيم اجتماعى للفن ، حيث يدخل كل أسلوب وكل طراز فى اطار تقليد فنى معين .

من الفنان وإلى الجمهور

كيف لنا ان نحل ذلك التناقض ، الناشيء عن اعتبار الفن من أكثر الأنشطة الإنسانية فردية ، وأشدها تعبيراً عن الحرية ، وأن الفنان بصفته كمبدع يتمرد بإستمرار على الشائع من التقاليد · وفي نفس الوقت ننظر إلى هذا الفنان على أنه ينتج أشياء تحتاج اليها الجماعة التي تشكل مجتمعه·

ان الفن يمثل ظاهرة بشرية اجتماعية · وأصحاب النظريات الاجتماعية في الفن يؤكدون على اتصال عقل الفنان بعقول من يحيطون به · وفي الحقيقة انه ليس من السهل إغفال الروابط الوثيقة بين الفن وغيره من الظواهر الاجتماعية الأخرى · ورغم الصبغة الذاتية التي تصبغ بعض أعمال الفن ، فإن الفنان في الغالب يعتبر عمله الفني هو السبيل إلى تحقيق الشهرة والمجد ، وأحياناً الثراء · وليس هناك مايمنع الفنان المنعزل ، من أن يعبر عن مشاعره فنياً ، وحتى لو لم يتوفر لعمله أي جمهور من المشاهدين ، إلا نفسه · غير أنه إذا حظى بجمهور من المعجبين بفنه ، فذلك مدعاة لغبطته·

ويخبرنا التاريخ بأن العمل الفني في العصور القديمة ، وحتى عصر النهضة ، لم يكن فناً فردياً محضاً ، وإنما كان جماعياً ، يشترك في أدائه فريق · فمثلاً من المعروف أن مرسم الفنان روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) كان

يضم كثيراً من الفنانين المعاونين الذين يقومون بمزج الألوان ، أو بطلاء أجزاء من اللوحة ، بينما يقوم الأستاذ بوضع التصاميم ، وتوزيع اللمسات الأخيرة ، ورسم الأجزاء المهمة . أما الفن المسرحي فيستلزم إضافة إلى المؤلف والمؤدين ، مشاهدين . فالممثل يستمد طاقة من حمية الجمهور ، والتي بدونها يصاب بالفتور ، كما أن للمتفرج الحق في أن يستحسن العمل أو يستهجنه .

أما فن الصور الشخصية الذي يتبع في الغالب المعيار الإنساني ، فإن كل صياغة في مثل هذه الصور ، تسهم في التعبير عن وعي الإنسان بحيويته الذاتية . والفنان وهو يرسم وجه ، يهدف إلى تجسيد هيئة شخصية لإنسان ، بإدراك تفرده وتميزه ، بالإضافة إلى مراعاة أن الصورة عمل فني، يخضع لمعايير القيمة الجمالية . وعندما تنشأ بين الرسام والنموذج الذي يقوم برسم صورة له ، حالة خاصة من التعاطف ، تتحقق في اللوحة روح الشخص المرسوم من ناحية ، وكيف يشعر بنفسه ، من ناحية أخرى .

أما ومنذ أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن الحالي ، فقد انتشرت فكرة التأكيد في العمل الفني على خصائصه التقنية ، وليس على موضوعه . على أساس ان موضوع العمل ليس هو غاية النشاط الفني ، وان اكتمال اللوحة لا يتوقف على تسجيل التفصيلات التي يشتمل عليها الموضوع في الطبيعة . بل وصل الأمر إلى الحد الذي جعل الفنان الفرنسي ليجيه Leger (١٨٨١ - ١٩٥٥) يصرح بأن موضوع اللوحة بالنسبة له ،

ليس إلا عذراً ينتحله ، من أجل إبتداع مجموعة من الأشكال والألوان التى تعبر عن مشاعره ، بغض النظر عن الحقيقة الماثلة فى الموضوع الخارجى . وهكذا تبدو غاية الفن تنحصر ، ومن هذه الوجهة ، فى خلق الجمالية المتميزة بعالمها الخاص ، من خلال وسيط من الوسائط الشكلية ، على أساس أنه لاينبغى مقارنة عالم الفن وتجربته الجمالية ، بعالم الموضوعات الطبيعية ، وبهذا المفهوم يكون اختصاص الفن هو الشكل ، والعمل الفنى فى ذاته ، دون أى اعتبار آخر ، خارجاً عن نطاق ما هو كائن فيه . وهكذا رفع الفن إلى عالم المطلق ، متجاوزاً الإعتبارات الشخصية ، أو ما يربطه بالواقع . ونظر « اليوت » إلى الفن على أنه تنظيم غير شخصى ، وترتيب للمواد التى تؤلفه . والفنان عندما يتبنى مثل هذه الأفكار ، يركز كل اهتمامه فى عملية إنتقاء الموضوعات التى من شأنها أن تفسح أمامه المجال لعرض قدراته ، ليس أكثر ولا أقل . وهنا تبزغ مشكلة بين الفنان وجمهوره ، فإذا طلب من فنان رسم صورة لشخص ما ، وأظهر هذا الفنان ، بعد انجازه للوحته ، انه لم يكتفى بتسجيل الهيئة الشخصية لصاحب الصورة ، بل قد أضاف إلى العمل جانباً من إنفعالاته تجاه الشخص الذى يقوم برسم صورة له ، بدلا من ان يرسم صورة مشابهة له . فقطعاً سينشأ عن هذا التصرف ، اغضاب صاحب الصورة (العميل) ويصبح الفنان فى وضع اختيار بين أمرين ، إما ان ينجز صورة مشابهة يحصل بانجازها على المال ، أو ينتج عملاً فنياً .

أما فى النصف الثانى من القرن العشرين فقد ظهرت أفكار مختلفة ، تتعارض أحياناً مع فكرة الإستغناء عن الموضوع فى العمل الفنى . والمبدأ الجديد يؤكد على أن مجال العمل الفنى هو جمال صورة خيالية ، كان لها وجود مسبق لفعل التعبير عنها ، وان افتقار أى عمل فنى إلى الموضوع ، يمكن أن يؤدى إلى ضحالته . إذ أن لغة الفن تفتقد فعالية تأثيرها بالمبالغة فى التجريد .

وفى الواقع ان الوعى فى الفن لايعتمد على التعليل والبرهان ، إذ أنه لاتوجد فى الفن أحكام مماثلة لما هو فى علم المنطق . فرغم أن الفن يرمى إلى بلوغ الحقيقة ، إلا أن هذه الحقيقة ليست هى التى تخص العلاقة الرابطة بين الأشياء ، بل هى تخص ماهية « الواقعة المفردة » و« الشىء المفرد » و« الطابع المفرد » ، حيث لاتتميز الذات عن العالم الذى تحيا فيه . أما الفنان الذى يرى أنه من الضرورى توصيل تجربته إلى الآخرين ، فهو يبحث دائماً عن سبيل لتحقيق ذلك ، من خلال لوحاته ، أو تماثيله ، أو أوراقه المكتوبة أو أصواته المعزوفة . وفى الأحوال العادية ، يبذل الفنان قصارى جهده من أجل الإتصال بجمهور ما ، ليس لأنه يشك فى عدم اكتمال تجربته الفنية فقط ، ولكن من أجل أسباب أخرى ، منها مشاركة الآخرين تجربته التى يراها ذات قيمة ، أو بسبب حاجته إلى الكسب المادى.

ويقدم لنا الكاتب الروسى الشهير تولستوى L.Tolstoi فى تعريفه للفن وصفاً جيداً للتجاوب المتبادل الذى ينشأ بين الفنان والمشاهد . إذ أنه قد

عرف الفن فى كتابه « ماهو الفن ؟ » ، استناداً إلى الدور الذى يلعبه الفن فى حياة الإنسان والإنسانية ، بقوله : « ***الفن نشاط إنسانى يعبر من خلاله الفنان عن خبرة عاطفية معينة ، فتنتقل للآخرين شعورياً، بإستخدام الإشارات*** » . وهنا يشترط أن يتم انتقال الخبرة من الفنان إلى المشاهد . ويفهم الفن بهذا التعريف على أنه أداة اتصال بين الناس ، لنقل الخبرات العاطفية ، وينشىء بينهم نوعاً من التناغم الوجدانى . فإن الفنان عندما يستحضر شعورياً ما قد اختبره ، ثم يبتعثه بواسطة الحركة أو الخط أو اللون أو الشكل أو الصوت ، فمن شأن ذلك أن يجعل الشعور ينتقل إلى خبرات أخرى . وإذا نجح الفنان فى نقل هذا الشعور الى الآخرين ، بطريقة تعيد توليده فى نفس المشاهد ، بإستخدام رموزه الخاصة ، يكون قد أنجز عملاً فنياً أصيلاً . لأن الفن الصادق ، فى رأى تولستوى ، هو الذى يستطيع أن يزيل الحواجز التى تحول دون تواصل الفنان بجمهوره ، بل يعمل على توحيدهما .

وهكذا يفهم الفن على أنه نشاط إنسانى ، يقوم على أساس نقل مشاعر الإنسان بوعى ، بواسطة رموز ظاهرة ، إلى الآخرين ، تلك المشاعر التى عايشها الفنان ، ويود أن يجعل الآخرين يختبرونها . وعندما سيشعر الفنان بأن لديه شىء مايتطلب الإفصاح عنه ، سوف لايرغب فقط فى التعبير عنه علنيا ، بل سيسعى من أجل المجاهرة به أمام جمهور معين. والحقيقة أن أعمال الفن توجد من أجل أن تحب ، أكثر من ان تبحث. والفنان لايبدع

من أجلِ استمتاعه الشخصى فحسب ، ولكنه يسعى إلى أن تحظى أعماله بقبول الآخرين • ورغبته هذه هى التى تدفعه ، فى المقام الأول، نحو ممارسة الإبداع • بل أن العملية الإبداعية التى يقوم بها ، سوف لا تكتمل ، حتى يعثر عمله على جمهور يتذوقه • وهنا يبذغ نوع من التناقض ، فرغم ان ميلاد العمل الفنى ، يعد خبرة غاية فى الخصوصية ، بل أن كثير من الفنانين ، لا يستطيعون ممارسة فنهم ، إلا عندما يكونون بمفردهم ، ويرفضون أن يكشفوا عن أعمالهم غير المنتهية ، لأى أمر كان • ولكنه بسبب رغبته فى حدوث ميلاد ناجح ، كخطوة نهائية ، فهو يسعى من أجل ان يحصل على مشاركة الجمهور ، ويمكن حل هذا التناقض ، بالتوصل إلى فهم لما يقصده الفنان بـ « الجمهور » •

المشاركة بين الفنانين

ومع ذلك ينظر إلى العمل الفنى فى المذهب الشكلى على أنه يتصف بالأصالة التامة ، من جميع جوانبه . وأن الفنان الأصيل هو الذى يعتمد على ذاته ، وليس على أى فنان آخر ، فى التعبير عن انفعالاته الذاتية ، وبطريقته الخاصة فى التعبير . وسيصيب أتباع هذا الرأى الدهشة ، عندما سيعرفون ان تيرنر Turner (١٧٧٥ - ١٨٥١) قد اعتاد اقتباس تكوينات رسومه من أعمال كلود لوران ، وان مانعثر عليه فى أعمال الفن الشهيرة من إتباع الفنانين لأساليب قد طرقها من سبقهم ، يشهد على حقيقة مبدأ المشاركة بين الفنانين . وإذا رجعنا إلى بداية حياة كل فنان ، فسوف لانعثر على واحد بدأ حياته دون ان يقلد أعمال أساتذة فنانين ، كانوا بمثابة مثله الأعلى . فقطعاً ان ما ولد حب الرسم فى نفس جيوتر Giotto (١٢٦٦-١٣٢٦) هو إعجابه بلوحات تشيمابويه Cimabue (١٢٤٠-١٣٠٢)، وهكذا يبدأ الفنانون حياتهم الفنية ، اعتمادا على غيرهم من الفنانين . وكان الجريكو El Greco (١٣٨٦ - ١٤٦٦) يحاكى أعمال تنتوريه Tintoret (١٥١٢ - ١٥٩٤) . وقد تأثر الإنطباعيون بمانيه Manet (١٨٣٢-١٨٨٣). وحاول سيزان Cezanne أن يمتلك عالم أستاذه كوربيه Courbet (١٨١٩ - ١٨٧٧) بالنقل عنه . وهكذا يصبح الفن صراعاً بين صورة وأخرى . وأما النقل أو محاكاة أسلوب الفنان لغيره من كبار الفنانين فى بداية حياته ، فهو ضرب من المشاركة فى الفن . وكل حياة فنية انما تبدأ بمشاركة فى عالم

الفن . ويؤيد « كوكتو » هذا المبدأ على اعتبار أنه لاتوجد فى الفن أصالة مطلقة . وقد يشبع رغبة الفنان بتحقيق تفردة ، مجرد تجديد بريق فكرة عادية . وتحليل أعمال موسيقى روسى شهير مثل موسورسكى ، رغم فرادة أعماله وتميزها ، يقدم لنا دليلاً على أن فنه لم يخرج من العدم ، أو فجأة ، بل اعتمد على اقتباسات عديدة ، مأخوذة عن موسيقى دى بوسى . وكذلك قلد ديجا فن الرسام اليابانى هوكاساى ، ولكن من خلال فكرة قد نبعت من داخله . فتحولت معها عملية النقل إلى ربط بين الحركة الانطباعية وابداعية الرسوم اليابانية . فالإنسان لايأتى حقاً إلا بما يستطيع ان يخترعه . ومع ذلك نجد أن فكرة الأصالة كانت مسيطرة على أذهان فنانى القرن التاسع عشر ، وأثيرت قضية الإقتباس على اعتبار أنها جريمة . غير أن تاريخ الفن يكشف لنا أن عملية المشاركة بين الفنانين كانت تحدث على الدوام ، بحيث يطعم فنان عمله بعمل فنان آخر .

ومن المعروف ان عملية الخلق الفنى ، لاتحدث عادة ، فى صورة مكتملة، وبشكل منعزل . ففى عملية الإبداع تتحول التجربة الحية إلى تجربة خيالية وهذه التجربة ليست فردية ، بل هى اجتماعية . والفنان يؤدى عمله من خلال كل الفنانين الذين تأثر بهم ، أو بمعنى آخر ، شاركوه عملية الخلق. ويظل الخلق الفنى غير مكتملاً ، إلى أن تأتى مشاركة جمهور المتذوقين . وهنا يقتنع الفنان بضرورة التخلص من نظرة الملكية الفردية ، حتى يستطيع تدعيم عمله الفنى ، لأنه فى حرية النهل من كل ما يصادفه

الفنان ضمان لثراء قيمة ماينتجه . إنه يأخذ منه ويزيد عليه ، ويتطلب الأمر في هذه الحالة نوعية خاصة من الجمهور ، لا ينظر إلى أعمال الفن على أنها نهائية ، بل يقدر تلك التي تتميز بخصائص حيوية ، وتقبل المشاركة في عملية الخلق الفني . إنه سوف لايكتفي بالمشاهدة ، بل سيسعى إلى مصادقة الفنانين ، والاطلاع على غاياتهم ومشاريعهم ، من موقع المسئولية ، كعضو في جماعته، له دور مؤثر في تحقيق نجاحاته ، أليس هو شريك في عملية الإبداع؟.

وهكذا يصبح الجمهور الحقيقي بالنسبة للفنان ، هو الذي يفيد بمشاركته ، فرغم زيادة عدد النقاد في العصر الحديث ، وانتشار المجلات الفنية ، ووسائل الإعلام التي تتحدث عن الفن ، والانشاءات العديدة للمعارض والمتاحف ، فإننا نصدم بواقع الفنانين الذي بلغ هذه الأيام درجة ، لم يعد فيها لجمهورهم أي نفع لهم . حيث اتسعت الهوة بينهما ، رغم الحاجة الماسة للجمهور . وقد اقتصر دور أعمال الفن على تلبية أغراض العرض . وبدلاً من التوصل إلى مستوى المشاركة الحقيقية في عملية الخلق، والتي بدونها لا يكتمل العمل الفني ؛ افتقد الفنان الصلة التي تربطه بجمهوره .

وقد يكون السبب وراء نشوء هذه الظاهرة ، هو تركيز الفنان على إثارة الإهتمام بالخصائص التقنية ، دون إعطاء الدور الذي يليق بالموضوع. ولو علم مثل هؤلاء الفنانون أهمية الموضوع ، لما اغفلوه في عملهم ،

فللموضوع الدور الأساسى فى إثارة الإنفعال فى وجدان المشاهد ، كخطوة فى تحقيق المشاركة بفعالية ٠

وفى الغالب لايقصد بـ « الجمهور » المعنى « الإحصائى » وإنما يقصد الجمهور المعين ، الذى يتمثل فى مشاهدى أعمال الفنان ٠ أى أنه يمثل كيفاً أكثر من أن يمثل كماً ٠ وقد يحتاج الفنان إلى جمهور يتألف ، على الأقل من شخص أو إثنين من المشاهدين ، ليس أكثر ٠ على أن يكونوا من الذين يقدرون قيمته ٠ ولو استطاع ان يفوز بهم من خلال عمله الفنى ، فسيشعر بتشجيع ، وبرغبة فى السير قدماً ، وبدون هؤلاء سينقطع الأمل فى استمراره فى مهنته ٠ ويتفاوت عدد جمهور المشاهدين بالنسبة للفنان تبعاً للظروف ٠ وقد يتألف من الزبائن أو الأصدقاء ، أو النقاد ، أو المتذوقين ، ومايجمع بين هؤلاء جميعاً هو « اشتراكهم فى حب العمل الفنى » ٠ والموقف الذى يضفى على أحكامهم أهمية خاصة ، هو خليط من « الغيرة » و « التحامل » و « الفرقة » فى آن معاً ٠ إنهم بإختصار ، من ذوى الخبرة ، أى أنهم يستندون فى مصداقيتهم فى الحكم على الفن إلى الخبرة ، أكثر من المعرفة النظرية ٠ ولما كانت نسبة الخبرة ، داخل المجال الفنى الواحد ، تختلف من شخص إلى آخر ، فإنه ومن الطبيعى ، أنهم يختلفون فيما بينهم، وغالباً ما ينشأ عن عدم الإتفاق استبصارات جديدة ، تظهر إهتمامهم بشغف بموضوعهم ، سواء كان هذا الموضوع حول الفن المعاصر ، أو حول فنون الماضى ٠

وهناك فنانون عظماء لم يكن لديهم أكثر من هذا العدد من المشاهدين ، بل أنهم لم يتمكنوا من بيع أى من أعمالهم ، طوال حياتهم الفنية ، أو من الحصول على فرصة مناسبة لعرض أعمالهم على الجمهور . ومع ذلك فقد واصلوا إبداعهم بفضل المساندة المعنوية ، من قلة من الأصدقاء الأوفياء . وتلك كانت بالطبع حالات إستثنائية . ففى العادة يحتاج الفنانون أيضاً إلى زبائن ، يشترون أعمالهم . فذلك من شأنه ان يدمج الدعمين معاً ، المعنوى والمالى . وعادة تجتذب الأقلية المتفاعلة ، التى تمثل الجماعة الأساسية من المشاهدين ، أعضاء جدداً ، من جماعة المشاهدين الثانوية ، والأكثر عدداً ، والذين لهم علاقة بالفن ، أقل مباشرة وأقل استمرارية . وباستطاعة هذه المجموعة ان توثر فى عدد كبير من الجمهور غير المتخصص ، من أصحاب المقولة الشائعة « ***لا أعرف أى شىء عن الفن*** » . وفى الحقيقة ان مايميز غير المتخصص عن المتخصص ، ليس كونه بسيطاً ونقياً ، ولكن كونه يميل إلى الاعتقاد فى ان « عليه ان يبقى كذلك » وفى الواقع أنه ليس هناك اختلاف كبير فى النوعية بينه وبين المتخصص ، فقط الإختلاف بينهما فى الدرجة . والطريق إلى التخصص مفتوح ، ويدعو أى شخص يتمتع بعقلية متفتحة ، وله قدرة على استيعاب الخبرات الجديدة . ومع نمو فهمنا سوف نجد أنفسنا نحب عددا من الأشياء أكثر مما كنا نتوقعه فى بداية الطريق . والأمر يتوقف على توفر قدر من الشجاعة . وعندما ندرك ان معنى العمل الفنى اختياراً شخصياً ، ففى هذه الحالة سوف ينضم جمهور غير المتخصصين إلى الأقلية الإيجابية ، التى تشارك مباشرة فى تشكيل إتجاه

الفن فى وقتنا الحالى . حينئذ سوف يكون بوسع المشاهد أن يصرح بأنه يعرف ماذا يحب .

ومن وجهة نظر الفنان ، فإن زبائنه هم غالباً « جمهوره » ، قبل أن يكونوا « عملاء » ، لأن هناك اختلاف جوهرى بين هذين المصطلحين . فالعميل يشترى منتجات الصانع الحرفى ، ويعرف بخبرته السابقة ، ما الذى يود الحصول عليه ، وما الذى يعجبه ، لماذا إذن ينبغى عليه ان يعترف بغير ذلك العرف ، بالعودة إلى نفس « مصدر التزويد » ؟ الذى هو « معتاد »، و « يفى بالغرض » . أما المشاهد audience فهو على العكس من ذلك ، يستحق صفات أخرى مثل : نقدى Critical وتحولى Fickle ،وتقبلى receptive ومتعصب enthusiastic ، وكذلك غير ملتزم ، وحر فى ان يتقبل أو يرفض . ولذلك فأى عمل فنى يعرض عليه ، يبدو كما لو كان موضوعاً «فوق سحابة » ، إذ أنه لا أحد يعرف مقدماً كيف سيقبل المشاهد عليه . ومن هنا ينشأ التوتر الإنفعالى بين الفنان والمشاهد ، اللذين يشكلان علاقة تختلف كثيراً عن العلاقة بين الصانع الحرفى والعميل . غير ان الفنانين الذين يدركون أهمية تقبل المتذوقين لعملهم ، يدربون أنفسهم على تلقى الفشل دون يأس ، وعلى مواجهة العمل رغم الحملات المعادية . وهم يفهمون حقيقة أن التجربة الفنية الأصيلة ، تتضمن غالباً عنصراً يدفع إلى الإغراء برفضها . والحقيقة ان الإحساس بالتوتر أو بالتردد أحيانا ، وبالتحدى أحياناً أخرى ، أمر يحتاجه الفنان ، الذى يشعر بأنه فى استطاعة عمله ان يتغلب على

ممانعة المشاهد . فهو لا يستطيع ان يتأكد من أن ما قد عرضه على الجمهور ابداعاً حقيقياً Genuine Creation . بيد أن عمله الأكثر طموحاً وأصالة ، هو الأكثر توترا . وإحساس الفنان الأكثر إبتهاجاً بالنصر ينطلق، بعد أن يتضح له نجاحه ، فى استجابة المشاهد لوثبته الخيالية . والناس يمرون بخبرة مشابهة ، عندما يتذكرون « نكته » ، حيث تنشأ لديهم رغبة لاتقاوم ، تدفعهم لأن يعيدونها على أسماع غيرهم . وذلك يرجع إلى أنهم يكونون غير متأكدين من أنهم سيضحكون عند سماعها : هذا التشبيه لاينبغى له أن يمضى أبعد من ذلك ، بالنسبة لموضوعنا ، وقد أردنا فقط توضيح لماذا يحتاج الفنان للمشاهد ، حتى يكتمل عمله الفنى .

ومن رأى كولنجوود ان الصلة بين الفنان وجمهوره ترجع إلى اعتبارات خاصة بالتعبير ، وبالتالى فليس لها أساس جمالى . وجمهور الفنان هو الذى يسمح له بالإستماع اليه ، عندما يفصح عن نفسه . ويمكن تحديد فعلين مترابطين فى التجربة الفنية ، وهما الرسم والرؤية ، وكلا منهما يعد شرطاً لوجود الآخر ، فالرسم الجيد يتطلب « **رؤية** » ، جيدة ، على مستوى التجربة الخيالية ، ويحسن الرؤية من يحسن « الرسم » على مستوى التجربة التجسيدية . فالعمل الفنى هو فى رأس الفنان ، وهو تجربة خيالية ، وكل تجربة خيالية هى حسية . وقد ارتقت إلى المستوى الخيالى بواسطة الوعى ، أو هى تجربة خيالية تحققت بفعل امتزاج التجربة الحسية مع الوعى بها . وهذا يعنى ان التجربة الخيالية تعتمد عادة على تجربة حسية مناظرة ..

ومن حق المتأمل للعمل الفني ، في رأى كولنجوود ، ان مايميز التجربتين (الخيالية والحسية) ، وبذلك يكتشف أنه لا شيء في الخيال لم يسبق وجوده في الإحساس • ونلاحظ اليوم زيادة قناعة الفنانين بهذه الحقيقة ، لذا نجدهم يقللون من التباهي بـ « عبقريتهم » ويظهرون ميلاً واضحاً نحو اعتبار المتذوق شريكا في العمل الفني • فهدف الفنان هنا إثارة انفعالات معينة في جمهوره ، ويتوقف نجاحه على اظهار المتذوق حسن تقبله •

وقد يفترض ان الفنان هو أقدر حكم على قيمة عمله • وحينئذ يكتفي بالإقتناع بذلك ، مما يجعله لايبالي برأى الآخرين ، غير أن ذلك لايجوز • فعلى الفنان أن يواجه الجمهور بجرأة وشجاعة ، ليعرض عليه ماتوصل اليه من إجادة ، ويحاول ان يتعرف على صدى حكمه بجودة عمله ، مطبوعاً على وجوه متذوقيه • والا سيظل في حيرة من حقيقة تعبيره عن التجربة التي استمتع بها وسجلها • وهذا مايجعل الفنانين ينظرون إلى متذوقيهم على اعتبار أنهم شركاء لهم ، في إقرار مدى أصالة العمل الفني • ليس هذا فقط، بل ان العمل الفني ذاته يشتمل على دعوة من الفنان لجمهوره للمشاركة فيه • فليس مهمة المشاهد في تقبله فحسب ، بل في إعادة تمثيل العمل ، وهذا ما ينبغي للمشاهد ان يقوم به •

ان حاجة الفنان إلى نشر عمله لاتأتي بعد أن يكون قد أنجز عمله فحسب ، بل تنشأ أيضاً منذ بداية نشاطه وأثنائه • اذ يشعر دائما بحضور المتذوق ، على اعتبار انه يمثل جانبا أساسياً في عمليته • ولايتعارض دور

المتـذوق هنا مـع تحـقـيق الأهـداف الجـمـاليـة فى العـمل ، بل هـو على العكس يؤدى دوراً جمالياً ، ويساعد على تحديد التعبير . ويشعر الفنان أحياناً بأن حياته الحقيقية تمتد وتتسـع بقدر ما يتسع جمهور المعجبين . وقد يضحى الفنان بوجوده من أجل الذات ، فى سبيل وجوده من أجل جمهوره ومن خلال أعماله الفنية .

الأساليب والطرز الفنية

كـان هربرت سـبنسـر قـد وضـع تصـوره عن الطريقـة التى تتطور بهـا أشكال الفن ، على أسـاس أنهـا تسيـر من الشكل الأبسط والأكثر تجـانسـاً إلى الأشكال الأكثر تعقيدا وتنوعاً . اذ أن الأشكال الأولى للفن ، قد نشأت فى البداية ، من عدد قليل من الأشكال التى تفرعت منها أشكال مختلفة ، لا حـصـر لهـا . وبذلك أصبح الفن المتـحضـر أكـثـر تعـقـيـداً وتنوعـاً من الفن البـدائى. وتكشـف هذه النظرة عن قـدر من المبـالغـة ، راجع إلى تناول الفن القديم فى مظهره السطحى ، دون الأخذ فى الإعتبار تأثير الأبعاد المجازية والرمزية والخيالية فى ذهن الفنان . وقد اغفلت هذه النظرة أيضاً ، ظاهرة أحياء الطرز التى كانت تمثل انتكاسا فى الذوق ، وكذلك النزعة الخاصة فى تطور الأساليب ، التى ظلت مستمرة منذ الحركة الرومانتيكية ، وقدر لها أن تنتـشـر فى فنون القـرن العـشـرين ، وتمثلت فى بعض المحـاولات للعـودة الى النزعة البدائية فى الفن . أمـا جوليوس ليبرت (١٨٣٩ - ١٩٠٩) فيستبعد فكرة النظر إلى فنون الإنســان الأول علـى أنهــا ارتقت على أســاس تقليـد واحد، وانما الحقيقة انها اتخذت اشكالاً عدة وأماكن مختلفة ، تبعا لظروف الحياة ، وتبعا لما توفر لدى الإنسان من امكانيات . ويتضح من الآراء التى نشــرها « جـوتفـريد ســمـبـر » . عــام ١٨٦١ ، انه يرجع نشــأة الفنون إلى حـاجات عملية نفعية ، أما ريجل ، فقد أكد على عامل روحى عرفه بـ « إرادة التشكيل » على انه الدافع الإنسانى لإبتداع الأساليب والطرز .

يفهم الفن احيانا على انه وليد عصره ، وأنعكاس للأفكار السائدة فى ذلك العصر . كما يكشف التعمق فى فهم أساليب فنون العصور السابقة عن سلسلة من الروابط المستمرة بينها وبين أساليب فنون عصور لاحقة . وكان هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ينظر إلى العمل الفنى على انه لايتولد تلقائيا ، بل يخضع للحالة العامة للعقلية الجماعية ، على اعتبار ان لكل عصر مجموعة تصوراته الخاصة وأساليبه التى تميزه . ولذلك فانه رغم تميز فن سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) بفرديته ، فإن للأسلوب الذى اتخذه جذور فى فن كل من جيوتو (١٢٦٧ - ١٣٢٧) والجريكو (١٥٤٨ - ١٦١٤) ، وبذلك كان سيزان متعمقاً فى البيئة الفنية التى ينتمى اليها فنه .

ومن رأى تين أن جيوتو بذلك قد فتح طرقا يمكن السير فيها قدما ، ومع ذلك فقد جعل من الصعب بلوغ العظمة ، فى الطراز البيزنطى الذى أصبح بالياً وعتيقاً مع ظهور فن جيوتو . هكذا ترك تين القضية التى كان قد أثارها سبنسر ، جانباً ، عن العلاقة بين تاريخ الفن ، وعملية التعقيد المتزايد . وكشف عن نظريته فى نشوء أساليب الفن على أساس قومى ، ففسر الدافع إلى الإبداع عند مختلف الشعوب ، والتباين بين ألوانه ، على أساس ان هناك سبب مباشر شامل يكمن فى الطبيعة المتميزة السائدة فى كل شعب . ولذلك أظهر تين اهتماماً خاصاً بمفاهيم السلالة والقومية ، أكثر من اهتمامه بالحالة الاجتماعية والاقتصادية . أما عامل العصر فيتمثل عنده فى التفاعل بين الجنس والبيئة . ويقصد هنا بالجنس الميول الوراثية

المتأصلة ، والتى يأتى بها الإنسان معه إلى العالم ، ويعطى تين مثالاً لذلك ، فذكر الجنس الآرى الذى عاش لمدة ثلاثين قرناً ، ومر بمراحل حضارية مختلفة ، ومع ذلك يظهر اليوم كوحدة ، حيث بقى الأصل يتمتع بصفات مميزة . وقد كشف فى الفن الهولندى على ما اصطلح عليه بـ « المميزات المشتركة للعنصر الجرمانى » والذى فى رأيه يختلف عن العنصر اللاتينى . وقد وصف تلك المميزات المشتركة بأنها وراثية جثمانية ومزاجية . لقد كان تين يفهم تاريخ الفن ، مثله مثل سبنسر ، على أنه طور متكامل من أطوار التطور الثقافى ، وليس سلسلة من المفاجآت المذهلة . أما مورجان فيوضح فى مؤلفه بعنوان « المجتمع القديم » (١٨٧٧) ان انتقال البشر من الهمجية إلى المدينة ، قد حدث على أساس ان الحياة تتطور ، من الحالات الأبسط إلى النظم المعقدة أو المركبة .

ان معظم علماء الانثربولوجيا يتبنون فكرة وجود علاقة ذات دلالة بين الجنس البيولوجى والسمات الفنية ، ويرجعون هذه السمات إلى البيئة ، وليس إلى أى ميل فطرى . على اعتبار ان هناك بين الأجناس المختلفة ، بل بين أفراد الجنس الواحد ، توجد فروق فى الميول نحو سمات فنية مختلفة ، ترجع إلى التنوع الواسع بين أفراد السلالة الواحدة .

وهناك نظريات تتناول تطور الفن على أساس أنه سلسلة من الحلول لمشكلات صورية ، أو على أساس أنه تطور مستمر فى أساليب الصياغة ، والتقنيات الشكلية . وهكذا يصبح من الممكن تتبع أسلوب فنى معين ، مثل

فن الباروك ، على أنه يمثل حلاً للمشكلات الصورية التى خلفتها فنون عصر النهضة .

أما تايلر فقد فهم الفن على أنه شىء مهذب وجميل ، وفقا للمقاييس الإغريقية ، لذا كان يصنف طرز الفن على أنها تتطور فى خط واحد ، فيه التغير يحدث فى عدد محدود من التقسيمات ، لا يتفق مع الواقع الذى تثبت المشاهدة التجريبية لظاهره ، تداخل التغيرات بطريقة غير قياسية . ولجرانت آلن مؤلف بعنوان « الجماليات الفسيولوجية » (١٨٧٧) ، اتبع فيه المذهب الطبيعى الذى كان هربرت سبنسر رائدا له . وقد طبق فيه المعلومات الجديدة عن فسيولوجيا الإدراك الحسى ، والتكيف العاطفى على ظواهر الخبرة الجمالية . وقد أراد أن يبرز بذلك كيف نشأت الخبرات المركبة فى الفن كنتيجة لحتمية الإختيار الطبيعى . وتتفق آراء آلن مع نظرية « اللعب » فى دراسة نشأة الفن وطبيعته ، التى كان قد صاغها سبنسر ، اذ عنده يصبح « السرور » هو غاية كل من اللعب والفن . وقطعاً فإن هذه النظرة تتعارض مع النظرية الاجتماعية التى يعتقد أصحابها فى وظيفة الفن ، فى إثارة المشاركة الوجدانية بين أفراد المجتمع الواحد .

ومن رأى جروس انه يمكن الكشف فى تطور الفن عن روابط منتظمة ومتكررة بين أشكال معينة وظواهر فردية . أما جوتفريد سمبر فيعتقد أن أشكال الطرز الزخرفية الرئيسية ، فى الفنون النفعية قد تطورت فى الأصل، عن العمليات التقنية الأولية ، التى اقتضتها طبيعة الخامة المستخدمة

والوظائف المطلوب تحقيقها . ثم اشتقت الزخرفة التى جاءت فيما بعد بالنسخ من تلك التصميمات . وخلافاً لذلك يرى الوا ريجل ان لكل أسلوب ، وكل عمل فنى قيمة فى ذاته ، تنبع من سماته الرئيسية ، بل أن لكل أسلوب طريقته فى فهم العالم . ومن هنا يصعب أن تتشابه رؤية ، فنان فى عصر معين مع رؤية فنان آخر يرجع إلى عصر سابق . وبذلك ينفى ريجل فكرة التطور فى دراسة تاريخ الفن ، الذى يشتمل فى رأيه على طرائق مختلفة من حيث الرؤية والتمثيل . ولذا ينبغى التعامل مع كل أسلوب على أنه قائم بذاته ، ولا بالقياس إلى النموذج الأثينى فى اليونان أو الفلورنسى فى ايطاليا ، عصر النهضة . ووصف ريجل اختيار المؤرخ لأعمال معينة يجعلها موضوعا لكتابه يفسح مجالاً لعمل أحكام القيمة على اعتبار أن مثل هذه الأعمال تستحق الإهتمام . وأن هناك أساليب تدهورت ، غير أنه كانت لها أثرها فى تطور أسلوب فنى آخر جديد . وذكر ريجل فى كتابه « مشكلات الأسلوب » أن للفن نمطان أساسيان ، إما نمط « **حسى** » وذاتى ، وإما نمط « ***بصرى*** » أو موضوعى . واقترح مقارنات أخرى تقوم على العلاقة بين «***التركيبى وغير التركيبى*** » أو بين « ***السكونى والحركى*** » أو «***الهندسى والعضوى*** » أو « ***الخطى واللونى*** » .

يتوقف نجاح فكرة تطور أساليب الفن ، على أساس أنه يتألف من سلسلة من المراحل لنشأة الطرز وانهيارها ، على الكيفية التى توضع بها الفواصل أو تحذف . وبالنسبة لطراز الفن القوطى ، فقد ينظر اليه على انه

يمثل مرحلة انحلال لفن العصور الوسطى ، أو يمثل بداية للإتجاه الجديد فى عصر النهضة . وكذلك بالنسبة لفن الروكوكو فى القرن الثامن عشر فى فرنسا . وربما يكون الأسلوب التنقيطى هو آخر مراحل الإنطباعية ، بينما هو فى نفس الوقت بداية لطراز مابعد الإنطباعية ، ذلك يتوقف على الطريقة التى بها يمكن أن يعاد تقييم الطراز بناء على طريقة جديدة فى التقسيم المرحلى لتاريخ الفن ، مثلما أعاد الإنطباعيون تقدير طراز تيتيان وفيلاسكيز. أما تفاوت أهمية ودلالة أعمال فنية بالنسبة لفنون أحقاب تالية ، فقد جعل العمل الفنى يقبل أكثر من معنى ، وهكذا عثر ديلاكروا فى رسوم رمبرانت شيئاً يختلف عن الذى وجده ڤان جوخ .

لقد نادى ريجل بفكرة التفرد ، والقيمة المطلقة لكل حقبة على حدة . أما دفوراك فهو صاحب نظرية الإتصال والتطور فى الفن . واعتبر المذهب الطبيعى لعصر النهضة المبكر هو الإستمرار للمذهب القوطى ، أما عصر النهضة الذهبى فهو بمثابة التقدم فى اتجاه النزعة الطبيعية . هكذا ظهرت الاشخاص فى رسوم رفائيل أكثر دقة ، وأكثر إقناعاً بواقعيتها من تلك التى رسمها فليبوليبى . أما طراز الباروك فقد تغلب على العديد من العقبات التى اعترضت طريق فنانى عصر النهضة الذهبى ، فى محاولتهم تجسيد العمق الفراغى بصورة أكثر ايحاء ، وتمثيل التأثيرات الضوئية ، والتعبير عن الأبعاد النفسية بأساليب درامية ، وتصوير المشاهد الطبيعية . وتمثل

وفى الواقع ان كل عمل فنى يبدأ من نقطة للإنطلاق ويسعى إلى بلوغ هدف ما ، غير أنه ليس ثمة تقدم فى حقائق الفن ، أو فى أفكاره الموحية ، وذلك مايمايزه عن العلم ٠ بل ان بعض الأساليب التى لم تكن تحظى بتقدير فى الماضى ، قد جاء وقت ، نظر فيه اليها على أنها أكثر جاذبية وتأثيرا ٠ وهكذا تخضع آثار فن الماضى لعمليات اعادة كشف ، تكون نتيجته اما التقدير أو الإهمال ، تبعاً لوجهة نظر الحاضر ومعاييره ٠ وقد قام بركهارد بإعادة أكتشاف فنون عصر النهضة الإيطالية ، وتقويمها من جديد ٠ وأعاد السرياليون أكتشاف وتقويم المذاهب الميتافيزيقية ، فى مراحل تاريخ الفن السابق ، فى ضوء نظريات التحليل النفسى المعاصر ٠ وقد لفت جوجان الأنظار إلى الفن البولينيزى ، من خلال لوحاته التى رسمها عن تاهيتى فى آواخر القرن الماضى ٠ وقلد فنانو باريس نحت الزنوج الأفريقيين ٠ ومنهم بيكاسو ، فى أعماله التكعيبية التى انجزها فى أوائل القرن العشرين ٠

وفى رأى فولفلين انه يمكن الكشف عن طبيعة طرازيه واحدة خاصة بكل مراحلة فى تاريخ الفنون البصرية ، تنطبق على كل الفروع ، ومنها النحت والرسم والمعمار ٠ ويشرح فولفلين منطق تسلسل الطرز الذى فى رأيه يحكم تطور الفن ، يتصف بالتأرجح بين متضادات معينة بين أزدهار وأفول لبعض الطرز التشكيلية ، فيحل الطراز الخطى إثر الطراز التصويرى، أو يعقب الطرازين التركيبى وغير التركيبى ، بعضهما البعض ٠ وقد استشهد بمثال طراز الباروك الذى اعقب الطرز الكلاسيكية فى إيقاع منتظم

وموجات متلاحقة . وأحيانا كان الطراز البسيط ينتقل إلى آخر معقد ، وأحياناً أخرى تحدث عملية ارتداد ، فيعود الطراز إلى نقطة البداية . وهكذا تظهر رسوم العصر الحجرى القديم طبيعية النزعة ، بالغة الدينامية ، بينما يعقبها طراز العصر الحجرى الحديث بنمطه الهندسى الصارم . وقد قام ولفلن بمعالجة شبه تجريبية ، عندما لاحظ مجموعة من المفاهيم المتناقضة ، استخدمها فى المقارنة بين الفن الكلاسيكى للقرن السادس عشر، وفن الباروك للقرن السابع عشر ، على اعتبار أنها تمثل أنواعاً من التطور التاريخى من أسلوب إلى آخر ، وهى :

* ***التطور من استعمال الخطوط إلى التصوير .***
* ***التطور من المسطح إلى المجوف .***
* ***التطور من الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح .***
* ***التطور من التعدد إلى الوحدة .***
* ***التطور من الوضوح المطلق إلى الوضوح النسبى .***

وقد ارجع ولفلن أضافة عنصر الآداء المسرحى والتعبيرات العاطفية ، بإستخدام التوزيعات الضوئية فى أسلوب ليوناردو دافنشى ، إلى قيم تصويرية وأدبية . أما فى الأساليب التى جاءت بعد التأثيرية فى القرن العشرين فكانت تبتعد عن اختيار أشكال الأشياء غير المشوقة ، أو يشوهون أشياء مشوقة فى العادة ، كوجه الإنسان أو جسمه ، فيحولونها إلى تصميمات مجردة ونلاحظ فى تاريخ أساليب الطرز الفنية ، حلولا عديدة

ومتنوعة لمشكلة الفراغ ، كما ان هناك نزعات تشكيلية فراغية ، تقابلها أخرى خطية أو تلوينية . ويمكن المقارنة بين الطرازين الكلاسيكى فى القرن السادس عشر ، والنهجية فى السابع عشر ، على أساس المقابلة بين الأسلوب المتجانس فى صياغة العمق الفراغي ، الذى يميز الطراز الأول ، والطريقة البنائية غير المتجانسة فى حل الفراغ ، الذى يميز الطراز الثانى، وتمثله أعمال الفنان الجريكو للقرن السابع عشر . أما أعمال النحات برنينى التى تمثل طراز الباروك ، فتقدم نموذجا لنوعية الحل الدينامى فى تصوير الفراغ . وبهذه الطريقة يكتسب العمل الفنى واقعه التاريخى ، باعتباره مرحلة ضمن سياق فنى معين ، يضم بالإضافة إليه أعمالاً سبقته وأخرى لحقته . وهكذا يبدو كل عمل فنى أو مذهب ، وقد تشبع بالماضى ، كما من شأن اى انجاز فنى أن يؤثر فى تصوراتنا ، عن التغير الذى سيحدث فى المستقبل ، مثلما يؤثر فى تصورنا عن الحاضر . ومن هنا فلا يجوز دراسة أسلوب فترة من الفترات بمفرده ، منعزلا عن غيره ، بل ندرسه فى سياق تاريخى أو كحلقة فى سلسلة ، وغالباً تستمد المشكلات الأسلوبية معناها من الأعمال الفنية التى تشرحها . وفى ميدان الفن تظهر المشكلات مقترنة بحلولها ، ويترتب حل المشكلة على عرضها . وهكذا تمهد المشكلة للعمل الفنى ، وللرؤية الخلاقة . فقبل مجىء كلود مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) لم تكن ثمة مشكلة تتعلق بالإضاءة بالمعنى ذاته الذى ظهرت عليه فى أعماله الفنية ، مثل « كاتدرائية روان » التى استخدم فيها الألوان الصريحة ، واللمسات المتقطعة المرتعشة للفرشاة ، والتى رسمت فى هيئة سلسلة ، فى الأعوام ما

بين ١٨٨٩ – ١٨٩٤ ، يقرب عددها من عشرين تنويعا على المنظر نفسه ٠ تشهد على الكيفية التى بها يمكن للفنان رؤية الموضوع الواحد ، أو الحقيقة ذاتها من أوجه متعددة ٠ وقد ضحى الفنان هنا بمادة الشيء المصور ، ووزنه حتى اضمحلت واجهة الكاتدرائية ، واستحالت إلى غلالة لونية بارعة ٠ ومع ظهور المذهب السريالى فى أوائل القرن العشرين ، تعدل تصورنا ، ليس فقط بالنسبة لأعمال الفن التى تنزع إلى الغرابة فحسب ، وانما أيضاً بالنسبة إلى الأعمال الكلاسيكية ، التى كانت تنطوى على شيء من الغرابة٠ ويؤيد هذا الرأى إليوت فى كتابه « التقليد والموهبة الفردية » عندما صرح بأن ***«ظهور عمل فنى مبتكر وأصيل من شأنه ان يغير العلاقة بين كل أعمال الفن »*** ، ومع ظهور فنانين جدد يعاد تقدير فنانين سابقين ٠ هكذا كان ديلاكروا يعتبر فن روبنز رائدا للسمة التلوينية فى فنه ، وكذلك سيزان اعتبر ديلاكروا ٠ بل ان باستطاعتنا اعتبار الفنانين الثلاثة آباء لكل من انتهجوا بعد ذلك ، النزعة التلوينية فى فنهم ٠

وقد اظهر هنرى فوشيون فى مقالته « حياة الأشكال » (١٩٣٤) ميلا نحو استخلاص عوامل كامنة ، تحدد التغير فى أشكال وأساليب الفن ، وفى رأيه أن الأشكال فى أسلوب الفن الإسلامى ، تبدو وكأنها قد خضعت لقواعدها الخاصة ، أو ما يشبه المنطق الداخلى المنظم ، على أساس ان مثل هذه القواعد تكمن فى الأشكال نفسها ، وليس لضرورات تاريخية ، فوراء الأعمال فى الفن الإسلامى يقف حافز ، يدفع الفنان نحو زيادة الأشكال ٠

أما أكثر الأفكار رواجا فى العصر الحديث فهى الإعتقاد فى انه يحدث فى كثير من الفنون والعصور ، تذبذب بين زوجين متضادين من السمات . ومن رأى كرت ساكس ان هناك تعاقب مستمر فى تاريخ الفن لنمطين متباينين من الفن يتناوبان أدوارهما ، أحدهما موضوعى (يعبر عن روح الشعب ومزاجه) والآخر عاطفى ، نجد صدى له فى الفنون الكلاسيكية ، وفى الطرازين الباروكى والرومانسى (***ابوللونى أو ديونيسى***) .

وينتقد آرنولد هاوزر المغالاة فى وصف طابع التضاد ، الذى تتسم به الأساليب ، والتضاد الذى أشار اليه شيلر ، بين البسيط والعاطفى ، والذى كشف عنه ريجل ، بين الملموس والمنظور ، وتباين ولفلن ، بين التخطيطى والتصويرى . فذلك فى رأى هاوزر من شأنه ان يعطى انطباعاً زائفاً عن تاريخ الفن .

ومع استخدام نظرية التحليل النفسى ، التى وضع أساسها فرويد ، ويونج وأتباعهما ، كشف فى الفن عن رموز لمعان عاطفية شعورية ، وغير شعورية . وقد نعثر للتعبيرات الرمزية فى الفن المعاصر على أصول فى الفكر البدائى . وتميل نظرية التحليل النفسى للفن الى التفسير الارتقائى للفن ، على أساس ان الفن يسير من الشكل الأبسط إلى الشكل الأكثر تعقيدا . ورغم اختفاء الوظيفة السحرية للفن منذ زمن بعيد ، فإننا نلاحظ ان بقية من السحر القديم لعصور ماقبل التاريخ ، ماتزال عالقة بالفن الحديث. وذلك تؤكده العودة المتكررة إلى كل ماهو قديم أو « بدائى » . فقد بعثت

الحياة الصناعية ودنيا الآلات ، والتخصص التكنولوجى ، فى الفنانين الحديثين تشوقاً للعودة الى المنبع ٠

ويتوقف قدر التعقيد أو التبسيط فى الفن ، تبعاً للنمط الثقافى والذوق العام ، ويتبع أيضا نوع الشخصية ٠ ولو ان الناس عادة لايميلون إلى الموضوعات التى تتصف بالمغالاة ، سواء من حيث التعقيد ، أو من حيث البساطة ٠ اذ انه كلما زاد التعقيد التركيبى للعمل الفنى ازدادت صعوبة استيعابه ، بتفاصيله وعلاقاته المكونة فى مجموعها ككل عضوى ٠ وعندما يصادف المتذوق عملاً فنياً معقداً فى تركيبه ، فمن المحتمل انه سوف لايستوعبه ، أو يستوعب أجزاء منه ، أو يدركه فى مجموعة ، بطريقة مبهمة سطحية ، وفى كل تلك الحالات ، سيدفعه ذلك إلى الإنصراف عنه ، بسبب شعوره تجاهه بالصعوبة أو بالملل ٠ ومن المرجح ان عدم مقدرة المشاهد على استيعاب العمل الفنى بطريقة صحيحة ترجع فى أغلب الأمر الى عدم استطاعته ربط أجزائه معاً فى كل موحد ، وإلى عدم ادراكه للإطار المحدد الشامل الذى يربطه تلك الأجزاء بعضها مع بعض ٠ وقد يكون من المفيد هنا الكشف عن الإيقاع السائد فى النظام الشكلى للعمل الفنى الذى يظهر العناصر المتباينة فى انسجام ، وفيه تتحكم الأجزاء السابقة فى شكل الأجزاء ٠



فهرس الصور

الصفحة

١ - ڤان جوخ ، حقل القمح (١٨٨٧) ١٥
٢ - ڤان جوخ ، أشجار الزيتون (١٨٨٩) ١٦
٣ - ڤان جوخ ، ليلة مرصعة بالنجوم (١٨٨٨) ١٧
٤ - ڤان جوخ ، عباد الشمس (١٨٨٨) ١٨
٥ - ڤان جوخ ، كرسى وطبيعة صامتة (١٨٨٩) ١٨
٦ - سلفادور دالى ، إصرار الذاكرة (١٩٣١) ٢٢
٧ - سلفادور دالى ، غزال يحترق ٢٣
٨ - سلفادور دالى ، الحرب الأهلية (١٩٣٦) ٢٤
٩ - بول كلى ، الحدائق الجنوبية (١٩٣٦) ٢٤
١٠ - بول كلى ، طائرة أزرق (١٩٣٦) ٢٥
١١ - رينيه ماجريت ، المرآة الزائفة (١٩٢٨) ٢٥
١٢ - كاندنسكى ، تكوين (١٩١٤) ٢٩
١٣ - كاندنسكى ، موقعة حربية (١٩١٠) ٢٩
١٤ - رووه ، المهرج (١٩٤٨) ٣٣
١٥ - رووه ، الصلب بواسطة الجنود (١٩٣٧) ٣٣
١٦ - كيرشنر ، الشارع (١٩١٣) ٣٤
١٧ - بيكمان ، حوار (١٩٢٨) ٣٤

١٨ – بيكمان ، طبيعة صامتة وشموع ساقطة (١٩٢٩) ... ٣٥
١٩ – بيكمان ، صورة ذاتية بالسموكينج (١٩٤٤) ٣٩
٢٠ – أوجست ماك ، مقهى تركى ٣٩
٢١ – جوستاف مورو ، فتاة تحمل رأس أورفيوس (١٨٦٥) ٤٠
٢٢ – ميرو . شخص وكلب أمام الشمس (١٩٤٩) ٤١
٢٣ – ميرو ، بهلوان فى الحديقة ليلاً (١٩٤٨) ٤١
٢٤ – آندى وارهول ، مارلين مونرو (١٩٦٢) ٥٣
٢٥ – ريتشارد هاميلتون ، هـى (١٩٦١) ٥٩
٢٦ – دافيد هوكنى ، اوس كلارك وسيليا بيرتويل ٦٣
٢٧ – دافيد هوكنى ، الموكب العظيم لأرباب المناصب (١٩٦١) ٦٤
٢٨ – بيتر بليك ، صورة ذاتية بالنياشين (١٩٦١) ٦٩
٢٩ – جورج سورا ، حفلة راقصة (١٨٩٠) ٧١
٣٠ – جورج سورا ، الاستعراض (١٨٨٨) ٧٢
٣١ – بول سيزان ، طبيعة صامتة (١٨٩٩) ٧٣
٣٢ – فاساريلى SUPERNOVAL (١٩٥٩–١٩٦١) ٧٣
٣٣ – آلبرز ، تحية للمربع (١٩٦١) ٨٧
٣٤ – موندريان ، برودواى (١٩٤٤) ٨٧
٣٥ – موندريان ، تكوين ١٩٢١ .... ٨٨
٣٦ – موريس لويس – الفا – بى (١٩٦١) ٨٨
٣٧ – جابو – تمثال أبيض ٩٣

٣٨ – برانكوزى ، تمثال القبلة (١٩١٢) ٩٧
٣٩ – سيفرينى ، هيروغليفية ديناميه (١٩١٢) ٩٧
٤٠ – بيكاسو ، رأس ثور ، تمثال تركيبى ١١٣
٤١ – بيكاسو ، العنزه ، من البرونز (١٩٥٠) ١١٣
٤٢ – جيوفانى انسيلمو ، بدون عنوان (١٩٦٩)....................... ١١٩
٤٣ – توم فيليبس ، مقاعد (١٩٧٤) ١٢١
٤٤ – آلان هاميلتون ، بناء تركيبى (١٩٨٦) ١٢١
٤٥ – جورج سيجال ، سينما (١٩٦٣) ١٣٣
٤٦ – اميل نولد – أصدقاء (١٩٤٦) ١٣٥
٤٧ – تمثال سبيناريو ، من النحت الكلاسيكى القديم ١٣٩
٤٨ – دوبوفيه ، هنرى متشو (١٩٤٧) ١٥٣
٤٩ – دوبوفيه ، تمثال Nourrice Profuse ١٥٣
٥٠ – ميكل انجلو ، يوم الحساب (القرن ١٦) ١٥٥
٥١ – كونستابل ، عربة الدريس (١٨٢٦) ١٥٥
٥٢ – بيكاسو – طبيعة صامتة ١٥٩
٥٣– بيكاسو ، نساء أفنيون (١٩٠٧) ١٥٩
٥٤– دو شامب ، إمرأة تهبط الدرج (١٩١٢) ١٦١
٥٥ – بيكاسو ، وجه مارى تيريز (١٩٣٧) ١٩٢

المراجع العربية :

١ - آرنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزى عبده جرجس ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٦٨ .

٢ - الكسندر إليوت : آفاق الفن ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٩ .

٣ - توماس مونرو : التطور فى الفنون ، الجزء الأول ، ترجمة محمد على ابو درة ولويس اسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

٤ - توماس مونرو : التطور فى الفنون ، الجزء الثانى ، القاهرة ١٩٧٢.

٥ - دنى هويسمان : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، منشورات عويدان ، بيروت ١٩٨٠ .

٦ - شارل لالو : مبادىء علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ، مراجعة د. يوسف مراد ، دار احياء الكتب ، القاهرة ١٩٥٩ .

٧ - كاجان : الفن والاستقبال الفنى ، ترجمة عدنان مدانات ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٢ .

المراجع الأجنبية :

1. Arnason, H.H.; History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, 2nd. ed., Abrams, New York 1977.

2. Arnheim, Rudolf: Art and Visual Perception, University of California Press 1954.

3. Blamires, D.: David Jones, Manchester University Press 1978.

4. Bradbury, Malcolm & Mcfelane,Vawess (edited): Modernism 1890-1930, Penguin Books, Ltd. 1978.

5. Brett, Guy: Kinetic art, The Language of Movement, Studio Vista, London 1968.

6. Burnham, Jack: Beyond Modern Sculpture, Braziller, New York 1968.

7. Collingwood, P.G.: The Principles of Art, Oxford University Press, Oxford, England 1965.

8.Courthion, Pirre: Georges Seurat, The Library of Great Painters, Harry N. Abrams Inc. Publishers N.Y. (Without date).

9. Cumming, Robert & Porter, Tom.: The Colour Eye, BBC, Books, London 1990.

10. Dali: The Salvador Dali, Museum Collection, Foreward by A. Reynolds More, Little, Brown and Company Inc. Boston, N.Y., Toronto, London 1991.

11. Daval, Jean-Luc: Modern Art, the Decisive Years 1884-1914, Skira, Switzerland 1979.

12. Davis, Douglas, M.: Art and the Future Praeges, New York 1973.

13. Descharnes, Robert: Dale, Thames & Hundson, London 1987.

14. Devane, John: Portrait Drawing and Painting the Portrait, Phatpon, Oxford, London 1983.

15. Finch, Christopher: Pop Art, The Object and the Image, Dutton, New York 1969.

16. Combrich, Ernst H.: Art and Illuston, Pantheon Books, New York 1972.

17. Goldwater, Robert J.: Primitivism in Modern Art, Vintage Books, New York 1967.

18. Greenfield, Howard: The Impressionist Revolution Doubleday, Garden City, 1972.

19. Grohmann, Will, Paul Klee, Abrams, New York 1955.

20. Growring, E.: Josef Albers, N.Y. 1968.

21. Gomez de Liano, Ignacio: Dali, Ediciones Poligrafa, S.A. Barcilona (Spain) 1983.

22. Henning, Edward B.: The Spirit of Surrealism, The Cleveland Museum of Art in Cooperation With Indiana University Press 1979.

23. Hunter, Sam & Jacobus, John: American Art of The Twentieth Century Painting Sculpture, Architecture, Abrams, New York 1971.

24. Junng, Carl G.: Approaching The Unconscious, London 1978.

25. Kendall, Richard: Cezanne, The History and Techniques of Great master, London 1989.

26. Kneller, George F.: The Art and Science of Greativity Holt, Rinehart and Winston, Inc. N.Y. 1965.

27. Lippard, Lucy R. & Others: Pop Art N.Y. 1966.

28. Martin, Marianne W.: Futurist Art and Theory, 1909-1915, Clarendon Press, Oxfore 1968.

29. Mathews, Denis: Fauvism, Methuem & Co. Ltd. London 1961.

30. Mondrian, Piet: On Modern Art, Faber & Faber, London 1966.

31. Oesteche, Marinne: Mollow, Dadaism & Surrealism, Phaidon Press Limited, Oxford, 1979.

32. Osborn, Alex F.: Applied imagination Charies Scribner's Sons, N.Y. 1957.

33. Pollock, Grisclda & Orton, Fred: Vincent Van, Gogh, Artist of his Time, London 1984.

34. Read, Herbert (ed.): Modern Artists on Art, Prentice-Hall, New Jersey 1964.

35. Read, Herbert: The Philosophy of Modern Art. Faber & Faber 1961.

36. Rickey, George: A. Style of Kinetic Art N.Y. 1965.

37. Rickey, George: Constructivism, Stodio Vista, London 1968.

38. Rosenberg, H.: The Definition of Art, Secker & Warburg, London, 1977.

39. Spies, Werner : Josef Albers, Stodio Vista, London 1971.

40. Taylor, Joshua C.; Futurism Museum of Modern Art, N.Y. 1961.

41. Trier, Edward : Form and Space, The Sculpture of the Twentieth Century, Praeyer, New York 1968.

42. Walker, Jone A.: Art Since Pop, Thames & hudson, London, 1975.

43. Wilson, Simon : British Art, From Holbein to the Present Day, The Tate Gallery & The Bodley Head, London, 1979.



رقم الإيداع ٨١٧٨ / ١٩٩٥
I. S. B. N
977 - 00 - 9283 - 5